ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

ZEHNTER BAND

MIT 3 TAFELN



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1915





Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des X. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1914.

I.

Das Grundgesetz der monumentalen Skulptur.

Von

Bela Lázár.

Draußen im Freien auf offenem Platze erhebt sich eine Statue. Schon aus der Ferne, indem wir auf sie zuschreiten, behalten wir sie stets im Auge: wogende Luft umzittert sie, in Licht, in glänzendes, bewegliches, fortwährend wechselndes Licht ist sie gestellt, das ohne Unterlaß die Formen auflösen, in sich verschlingen will, mit ihnen einen Kampf auf Leben und Tod kämpft. Siegen müssen die Formen. Wie kann ihnen das glücken? Je nach dem Material des Denkmals ergeben sich immer neue Bedingungen. Die Wirkung der Atmosphäre auf Marmor und Bronze ist verschieden. Ist es da nicht natürlich, daß all diese Umstände gewisse Bedingungen schaffen, die das Monument berücksichtigen muß, ist es nicht klar, daß der Bildhauer schon während der Arbeit mit alldem zu rechnen, daß seine Phantasie das Werk schon auf seinem Bestimmungsorte in der Wirkungsform zu sehen hat, in der es der Vergänglichkeit trotzen soll?

So müssen wir demnach das Grundgesetz der monumentalen Skulptur hier suchen. Wir nehmen von der Aufstellung der Statue unseren Ausgang. Das im engen Raume errichtete, also auf Nahwirkung angelegte Kunstwerk erfordert die Feinheit des Details, erfordert, da es umgangen wird, die Berechnung der einzelnen Ansichten, erfordert die starke Modellierung zur reichlichen Befriedigung unseres Tastsinnes, die feine Abwägung des gegenseitigen Verhältnisses der Ansichten. Konkreta sind es, die die Phantasie des Künstlers reizen. Er muß also unausgesetzt die sich allfällig ergebenden Profile, nicht bloß das Fernbild allein vor Augen halten, um die Figur von allen Seiten gleich bedeutsam und reich an Ausdruck gestalten zu können. So arbeitet Rodin. Er sucht nicht Fläche, sondern die stetig wechselnden Profile, beobachtet die Tiefen, wägt die Valeurs der Dinge ab — immer auch die mit den Lichtwirkungen wandelbaren Formgestaltungen, Umrißauflösungen berücksichtigend. Kurz, er nützt das zufällig sich Ergebende und drückt auch die flüchtigen Wirkungen aus. Ja, womöglich sucht er sie auch!

Für das im freien, weiten Raume stehende, auf Fernwirkung berechnete Kunstwerk ist jedoch das Festhalten an der großen Kontur Lebensfrage. Der Künstler muß sein Empfinden in eine einzige Enface-Ansicht zu komprimieren trachten. So ist denn der Monumentalwirkung nicht die Übung der Renaissance: das Denkmal in der Mitte eines Platzes aufzustellen, günstig, sondern die architektonische Aufstellung, die dem Monument ein Gebäude zum Hintergrund gibt, vor dem es reliefartig, in voller Größe ausgebreitet, doch in eine einzige dominierende Kontur gespannt, in eine einzige Bildfläche des Fernbildes gefaßt sich uns darbietet.

Die Aufstellung in der Mitte des Platzes ist selbst der runden Statue des Künstlers mit konkreter Phantasie, dem in Rondebosse gearbeiteten Werk nicht günstig, doch die Monumentalwirkung schädigt sie geradezu dadurch, daß sie die Bewegung nicht an einen einzigen Gesichtspunkt knüpft. Die Gleichwertigkeit mehrerer Ansichten ist nämlich sehr selten, fast unmöglich, zumal bei der Gruppe, in der die einander berührenden, nebeneinander gestellten und ineinander gefügten Figuren klare Gliederung, angenehmen Rhythmus, edles Gleichmaß zumeist bloß in einer einzigen Hauptansicht erhalten und der Künstler froh ist, wenn es ihm vergönnt war, seine Idee einmal, doch in voller Unmittelbarkeit zum Ausdruck zu bringen. Denn bei der Gruppe genügt nicht das gemeinsame Bewegungsziel, wie bei der Gruppe der Tyrannentöter; man muß auf geschlossenen Bewegungszusammenhang hinarbeiten, in dem eine Gestalt auf die andere wirkt und die Bewegung der einen notwendigerweise die der anderen ergänzt, wo dann die Bewegung nur in der Hauptansicht ganz verständlich wird, dort, wo die Festhaltung der Geschlossenheit geglückt ist, wo die Gruppe — gegenüber dem Raume, in dem sie zur Aufstellung gelangte — eine besondere Raumeinheit, ein rhythmisch gegliederter Erscheinungszusammenhang ist. Zu welchen Verirrungen die Vernachlässigung dieser Gesetzmäßigkeit, namentlich in der monumentalen Skulptur, führt, das zeigt Rodins Gruppe: »Die Bürger von Calais«, die von keinem Punkte aus in ihrer Gänze zu sehen ist und allen ihren packenden Detailschönheiten zum Trotz, als Einheit voller Konfusion, ein Sichschneiden und -decken der Figuren ist.

Rodin hat hier die verschiedenen Erscheinungsformen eines einzigen Gefühls, des Leidens, die individuellen Variationen der Geste demütigen Sichergebens dargestellt, wie sie der Zufall auf Grund der in den Tiefen der Seele wurzelnden Triebe auslöst. Auslöst, nebeneinander, ohne gegenseitige Wirkung und ohne jede Verbindung. Ihn interessierte die abwechslungsreiche Vielfältigkeit, nicht der einheitliche Abwechslungsreichtum. So kam diese unorganisierte Menge zustande,

die keine Monumentalwirkung auszulösen vermag, da sie keine Abstraktion von der Zufälligkeit und keine Vereinheitlichung zur Einzigkeit gibt, im Gegenteil: lauter Zufälligkeit, Konfusion, einander verdeckende Figuren.

Die Atmosphäre soll die Form zusammenfassen: diese Verteidigung Rodins deklamiert ein deutscher Dichter, Rilke. Er stellt die Zusammenfassung der Form schlechthin als überflüssig hin, da an deren Stelle das Durchschneiden getreten sei, nur von der alles umfließenden Atmosphäre gemildert [1]. Ein unglückliches Argument, denn der Bildhauer kann die Luft nicht als Faktor nehmen, bloß die von der Luftwirkung hervorgerufenen Formvariationen, die entstehenden Profile, die Aufeinanderfolge der Details, wie sie sich in der Atmosphäre ergeben. Die Verbindungen, die Beziehungen der Formen aber — zumal bei einer auf freiem Platze aufgestellten Skulptur — muß er von allem Anfang an vor sich sehen, hat er es auf einheitliche Monumentalwirkung abgesehen. Solches vermag Rodin nicht. Er hat seine Formen einzeln erblickt und wiedergegeben, wie der Zufall sie schuf. Ohne Ordnung, Organismus, Verbindung und Einheitlichkeit. Eben diese Zufälligkeit hat er gesucht. Und gerade das scheint nicht entschuldbar. Rodin will das gar nicht, im Gegenteil, er sucht die Zufallsmäßigkeit zu steigern, indem er seine Gruppe ohne jedes Postament vor das Rathaus von Calais hinzustellen beabsichtigte, mitten auf den Platz, als machten seine Gestalten, unter das Marktvolk sich mengend, eben die ersten Schritte ihres großen Leidenswegs zum Eroberer. Die Wirkung wäre so durchaus zufallsmäßig, gleichsam panoptikumartig gewesen. Rodin hat es den Bürgern von Calais nie verziehen, daß sie das Denkmal in einem Garten und auf einem Piedestal aufgestellt haben. Das beweist nur, wie bewußt Rodin schafft, wie intensiv er fühlt, daß das Wesen seiner Kunst nicht die Monumentalität ist, die Einheit sucht, sondern die Intimität, die auf Teilwirkungen ausgeht. Er strebt nicht nach Gesamtwirkung, sondern nach Schönheit des Details, die dem Betrachter immer neuere Reizungen bietet, ohne ihn zu beruhigen. Das Monumentalwerk, das den freien Raum zu beherrschen hat, kann einer ganz anderen Idee dienstbar sein. Es will rühren, hinreißen, doch zugleich auch beruhigen. Um das zu erreichen, muß es in erster Reihe auf Gesamtwirkung abzielen, diese hinwieder erfordert, daß wir über das Werk auf den ersten Blick ins klare kommen können. Was fassen wir am leichtesten auf? Die geometrische, einfache Form, das in das Drei- oder Viereck gegliederte Kompositionsschema, in dem die vielen Einzelheiten sofort

[1]) Rilke, Rodin S. 65. Insel-Verlag.

zur Einheit sich zusammenschließen, wo wir das Ganze zugleich mit seinen Teilen sofort aufzunehmen vermögen.

Die Bedeutung von Arithmetik und Geometrie in der Komposition — die Ägypter fühlten, die Griechen kannten sie. Sie weisen den Weg zu den angenehmen Proportionen, zu den günstigen Linienharmonien. Der Künstler, der auf der Suche ist nach den »günstigen«, den »angenehmen« Wirkungen, — der forschende Künstler hat stets die im Einfachen, im Ökonomischen verborgenen elementaren Wirkungen erkannt.

Hildebrand [1]), der als Künstler von abstrakter Phantasie die Grundsätze der Monumentalskulptur nicht nur erfaßt, sondern auch in ein System gebracht hat, ist also im Recht, wenn er sagt, daß die große, die Monumentalwirkung erst entsteht, wenn es gelungen ist, diese organisch einheitliche Bildfläche aufzubauen, und zwar in geometrischer Form von tunlichster Einfachheit. »Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können.«

Daß so die monumentale Wirkung verloren geht, ist nur natürlich. Ist doch die Vorbedingung einer solchen Wirkung die Herbeiführung der Möglichkeit eines ruhigen Betrachtens, damit wir im ästhetischen Sehen ganz aufgehen können, gegenüber der verwirrenden Wirkung der Natur, die eben von der Kunst organisiert wird, indem sie eine ungetrübte Gesichtsvorstellung schafft, »um dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen«.

Demgegenüber erblickt Rodin, der als Künstler von konkreter Phantasie die Prinzipien der mit dem engen Raume rechnenden, leicht zugänglichen und so auch in ihren Einzelheiten zu beobachtenden Bildhauerkunst nicht nur erkannt, sondern auch vielfach scharf umschrieben hat, die wichtigste Aufgabe dieser Kunst eben darin, daß sie die Vorstellung des Körperhaften hervorruft, die anregenden Wirkungen des Kubischen, der plastischen Kraft der Formen, der Tiefe bietet. Das gibt den Formen die Kraft und Breite, im Gegensatz zur glatten, kalten Formlosigkeit des Akademismus. Deshalb spielt in der Kunst Rodins der Reichtum an Profilen, den man so schwer begriffen hat, wiewohl er bloß ein Mittel zur Tiefenwirkung ist, eine so große Rolle. »Ich suche die aktive Linie der Fläche, um das Vertiefen, das Wölben mit den sie verknüpfenden und gliedernden Durchschnei-

---

[1]) Hildebrand, Das Problem der Form in der Bildkunst S. 71.

dungen und Überbrückungen, um die harmonischen Übergänge zwischen Schatten und Licht ersichtlich zu machen.« So spricht Rodin von der eigenen Modellierweise und führt aus, daß er, mag er auch vom Ganzen ausgegangen sein, auch zu den Details gelangt, und diese Details sind, da sie in jedem Profil andere Formen geben, überaus reich an Variationen. »Wir haben uns, um die Form konstruieren zu können, unausgesetzt um sie zu drehen und jedes ihrer Profile innerhalb seiner wirklichen Grenzen zu reproduzieren. Man hat mit den Profilen zu arbeiten, in der Tiefe, nicht in der Fläche, sonst machen wir flache Dinge, die nur dazu gut sind, von einer einzigen Seite betrachtet zu werden...« Dann: »Eine Statue muß von allen Seiten zugleich modelliert werden, wie die Natur den Baum oder den Berg formt.«

Hier ein weiteres Beispiel für den polaren Gegensatz der zwei Vorstellungen [1])!

Und beide haben von ihrem Standpunkte recht, denn die zwei Schönheitsideale schließen einander nicht aus. Man sehe, was Hildebrand für Werke schafft, wenn er für einen geschlossenen Raum arbeitet, wie beim »Jungen Mann« der Nationalgalerie zu Berlin, und seine Kunstprinzipien zur Geltung bringen will. Welch platter Leib, welche leeren Formen, leblose Bewegung, welch kalte Details! Selbst seine deutschen Kritiker bekennen: »Diese Figur, die nicht eben erwärmt ...« [2]). Und warum? Weil hier fehlt, was Rodin fordert: Kraft und Breite, reiche Detaillierung der Formen, Reichtum an Profilen, Tiefenwirkung. Im engen Raume muß doch der Künstler mit Nahwirkung rechnen, die Anregung unseres Tastsinnes anstreben, er muß etwas der Fleischanbetung der hellenistischen Antike Verwandtes fühlen. Hildebrand dagegen hat auch hier nach einer abstrakten Formeinheit gestrebt, und einer seiner Schwärmer sagt von ihm: »... das statische Moment, das vernehmlich in den ägyptischen Figuren erscheint, tritt hier wieder in den Vordergrund ... dadurch, daß er seine Formen wie einen hellen Raumeindruck gestaltete [3]).« Doch nur in einer Ansicht. Wozu das bei einem Rondebosse-Werk von kleinem Umfang, von dem wir so leicht das Nacheinander der Profile

---

[1]) Aus dem Bericht über den Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft ersehe ich mit Freuden, daß in der an den einseitigen Vortrag von Hanns Cornelius sich anschließenden Diskussion mehrere Redner die Gegensätzlichkeit der beiden Richtungen der Skulptur erkannt haben. Die obigen Ausführungen suchen gerade den Grund dieses Gegensatzes zu beleuchten. (Siehe die Einleitung meiner Arbeit: »Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung«. Straßburg i. E., Heitz, 1912. Besprochen in dieser Zeitschrift IX, 1.)

[2]) Scheffler, »Die Nationalgalerie in Berlin« S. 272.

[3]) Heilmeyer, Hildebrand S. 43.

erhalten können? Sein Prinzip hat hier versagt. Dagegen triumphiert die Rodinsche Wahrheit hier, aber nur hier, in ihrer ganzen Stärke. Bei Rodins Werken ist die Plastik der Formen von um so mächtigerer Kraft, von je mehr Seiten wir sie betrachten. Voll aufgeregter Überraschung sehen wir bei ihm den Reichtum der Profile und ihre frappanten Neuartigkeiten, können uns an den unerschöpflichen, wogenden Licht- und Schattenwirkungen der Fläche erfreuen, — jeder Ruck am drehbaren Podium bringt eine neue Gesichtsvorstellung hervor. Wir begreifen nun, was für Rodin die von ihm, gleich einer für sein ganzes Leben entscheidend gewordenen Lehre, häufig zitierte Bemerkung eines älteren Bildhauerkollegen bedeuten mußte:

»Eines Tages sah mir mein Kollege zu, wie ich an einem Säulenkapitäl mit Blätterschmuck arbeitete:

Rodin, sagte er, du machst das schlecht. Alle deine Blätter stehen schief. Deshalb wirken sie unwahr. Mache sie so, daß sie ihre Spitzen dir zuwenden, so daß wir beim Betrachten die Tiefe fühlen ... Wenn du künftig arbeitest, sieh die Formen nie in der Fläche ausgebreitet, sondern immer in der Tiefe. Betrachte die Oberfläche stets wie die Begrenzung eines Raumes, wie dessen mehr oder minder breite, dir zugewendete Spitze [1].« Natürlich hatte der alte Bildhauergeselle recht — so haben die großen alten konkreten Künstler gearbeitet, die Praxiteles und Lysippos, der Schöpfer der Venus von Milo; und das ist für Rodin die Antike. Nun begreifen wir, warum Rodin gesagt hat, seine Kunst sei die Kunst der Wölbung und des Loches!

Michelangelo hat eine andere Entwicklungsbahn durchmessen. Am Anfang, in der David-Epoche ist, vielleicht unter Donatellos Einfluß, die Rondebosse sein Ideal, doch je mehr er zur Erkenntnis seiner selbst gelangt, um so mehr entwickelt er sich der Fläche zu. Beim Moses, bei dem Grabdenkmal der Medici, den Sklaven sehen wir seinen Willen zur reinen Reliefwirkung. Die brauchte er, um sein ganzes Empfinden in eine große, mächtige Grundlinie zu drängen, alle Nebenlinien in sie bettend, seine tragische Leidenschaft mit gewaltiger Wucht in ihr erstickend. Denn Michelangelo ist ein Künstler von machtvoller abstrakter Phantasie, der vor allem ein Fernbild entwarf, die große Einheit, den Rahmen seiner gewaltigen Empfindungen schuf. In dieser Einheit vermochte er auch die gegensätzlichste Massenbewegung unterzubringen, — der eiserne Reifen — die Hauptkontur — hielt auch die leidenschaftlichsten Bewegungsmassen zusammen.

Als Pietro Aretino dieses sein Bestreben erkannt hatte, lobte er in

[1]) Rodin, »Gespräche über die Kunst«.

seinem Erpressungsbrief eben diese seine »die Schwierigkeiten des Umrisses spielend besiegende Kraft«, da er wußte, das werde dem Meister wohltun.

»Alle seine Statuen«, sagt Rodin von Michelangelo, »scheinen unter dem übermäßigen Drängen der in ihnen ausgedrückten Verzweiflung auseinander fliegen zu wollen.« Das ist nicht die Gefühlswelt Rodins. Diese Form entspricht nicht dem Ausdruck leidenschaftlicher, leichtbeschwingter Schwärmerei fürs Leben, aber sie ist in voller Harmonie mit dem Lebensgefühl Michelangelos. Wir sehen hier von neuem, daß der echte Künstler diese innere Verbindung nie fallen läßt, daß man, um ihn zu verstehen, nicht zu künstlichen Formspekulationen Zuflucht nehmen muß, wie das eben Michelangelo widerfuhr[1]). Denn die Kunstschöpfung als Lebensausdruck können wir auch bei ihm ganz verstehen, wenn wir uns nur vor Augen halten, daß er, als Künstler von abstrakter Einbildungskraft, seinem Lebensgefühl einen abstrakten Formrahmen schuf, der freilich nicht auf den ersten Blick erkannt werden kann, wie beim Künstler von konkreter Phantasie, der die Form aus den Wirklichkeitserscheinungen selbst herausdestilliert. Die Formwelt Michelangelos ist der symbolische Ausdruck seines tragischen Gefühls. Die Welt konnte ihn nicht befriedigen. Wie blieb sie nicht hinter seiner mächtigen Sehnsucht, den gewaltigen Schöpfungen seiner Phantasie, den Entladungen seines unbändigen Temperaments zurück!

Ja, diese große Welt, die Renaissance war zu klein neben Michelangelos Leidenschaft! Und ein Kompromiß war ihm stets unmöglich. Jede seiner Figuren will zermalmen, explodieren, die Ketten sprengen, die ihre Empfindungen hemmende Außenwelt in Stücke schlagen gleich ihm selbst, dessen ganzes Leben ein Kampf war mit dem Schicksal, so daß ihm Träume und Wirklichkeit nie zur Harmonie zusammenfließen konnten. Auf alles, was er nur gewünscht, ersehnt, erträumt hatte, seine Bestrebungen zur Verschmelzung antiker Schönheit mit christlicher Schwärmerei inbegriffen, hat er verzichten müssen, weil sich herausstellte, daß es bloß Blendwerk, Vision war, unerreichbare Sehnsucht. Allein während der Organisierung des Kampfes hat er Werke geschaffen, die, mögen sie seinen eigenen, nicht zu befriedigenden ästhetischen Idealen auch nicht entsprochen haben, uns doch berücken, Torsi in seinen Augen, in unseren Augen aber Meisterwerke, in denen seine zwischen tragischen Widersprüchen sich wälzende Seele zum Ausdruck gelangt. Seine Form hat also dem tragisch veranlagten Künstler entsprochen. Die an ihm sich zeigende Lehre er-

---

[1]) Justi, »Michelangelo« S. 356—380.

scheint jedem harmonischen Gemüt, das nicht von innerem Pathos, sondern von leidenschaftlichem Lebenshunger und Schönheitsdurst beseelt wird, wie Rafael oder Rodin, als ein Fluch. Ihre Wirkung war denn auch nicht ersprießlich, bei Rodin ebensowenig, wie seinerzeit bei Rafael. Doch, dank dem intuitiven Erfühlen des Genies, überwand Rodin diesen Einfluß bald. »Gott sei gedankt, ich bin wieder zur Antike zurückgekehrt!« — atmet Rodin erleichtert auf. Er meint aber die Rückkehr zu seiner eigenen Antike, zur Kunst der bewegte Profile suchenden konkreten Linie: die Rückkehr zu sich selbst.

Das letzte Ideal der monumentalen Kunst jedoch ist nicht das Rodins, sondern die Beschränkung auf eine einzige Ansicht, die alle Formen in sich aufnimmt und die, während sie einerseits durch geeignete Unterbringung im Raume den Betrachter zwingt, die volle ästhetische Wirkung aus ihr zu schöpfen, anderseits den Künstler veranlassen soll, mit Anspannung seiner ganzen Ausdrucksgewalt sein ganzes Empfinden hier zu konzentrieren.

Und wiederum berufen wir uns auf Michelangelo, liegt doch eben hier der Schlüssel zu seiner wunderbaren Wirkung. Bei ihm gibt dieser dominierende Kontur die statische Form, monumentale Ruhe schaffend, — nun kann innerhalb dieser flächenhaften Bildebene alle erdenkliche leidenschaftlich erregte Massenbewegung Platz finden; denn indem der Hauptkontur nicht aufgelöst, die Tiefenwirkung nicht angestrebt wird, entsteht der Ausdruck eines tragischen Zwiespaltes — eben dasjenige, was — ihm selbst unbewußt — des Meisters Ziel gewesen. Wir wiederholen: auf Tiefenwirkung ist Michelangelo nicht ausgegangen. Das ist ein sehr wichtiges Moment; hierdurch ist es ihm geglückt, durch die Beschränkung auf die eine Ansicht, so intensiv zu wirken. Die Vision dieser einen Ansicht mag von gewaltiger Kraft gewesen sein. Justi und seine Genossen fassen das Problem nicht so auf, wenn sie Michelangelo als den Künstler der Rondebosse feiern. Meiner Ansicht nach mißdeuten sie geradezu seine Worte, wenn sie sein Ideal hier suchen.

Ich will versuchen, dies zu beweisen. Justi sieht in Michelangelo — weil er so viel gezeichnet hat — den Vertreter des Malerischen. Die Zeichnung ist aber, gerade entgegengesetzt, ein Abstraktzeichen, denn in ihr herrscht nicht der Fleck, sondern die Linie, — schon das ist ja eine Abstraktion. Bei Michelangelo aber war die Zeichnung einer möglichst klaren Erkenntnis der Masse und ihrer Placierung dienstbar. Da er innerhalb der dominierenden Linie, von der leidenschaftlichsten inneren Kraft getrieben, nach der Schaffung ineinandergeschichteter Formen strebte, wollte er diese Formverwicklungen klar begreifen und begreifen machen. Zu diesem Zwecke entstanden seine

zahllosen Zeichnungen, die er, laut Vasari, vor seinem Tode zum Flammentode verurteilte, damit die Nachwelt nicht erfahre, welche Mühsal ihm seine Werke verursacht haben, aber auch damit man die Methode nicht kennen lerne, der er seine Resultate zu verdanken hatte. Aus den uns überlieferten Zeichnungen können wir sein Verfahren trotzdem herauslesen [1]). Die ersten flüchtigen Einfälle hat er mit der Hilfe von Modellen bis ins kleinste ausgearbeitet; er erfindet die überraschendsten Methoden, um sein Motiv zu verstehen, um zu einem tunlichst großen Reichtum der Formen zu gelangen. Schließlich faßt er alles zusammen, denn die Hauptsache ist das Verstehen der Bewegung mit Hilfe der Linie, dann das Gleichgewicht der Massen, bewirkt durch die größten Gegensätze [2]). Zu diesem Zwecke muß er nicht unausgesetzt um sein Modell herumgehen, er kann gleich im Marmor arbeiten, stets das fertige Modell vor Augen, unter Festhaltung der Reliefartigkeit. Das war die Methode des Meisters, — ein vollständiger Gegensatz des antiken und modernen, die Profile suchenden Rondebosse-Künstlers von konkreter Phantasie. Justi verurteilt natürlich diese Methode, auf die er die große Zahl der halb vollendet hinterlassenen Werke Michelangelos zurückführt. Doch auch hierin irrt er. Michelangelo war in solchen Fällen meistens unzufrieden mit den leidenschaftlichen Gegensätzen der in der Linie der Hauptansicht placierten Massen; denn was er suchte, war: Ruhe, die die leidenschaftlichen Bewegungen zusammenfaßt, in einer Fläche, — auch nach seinem eigenen Geständnis. In seinem Briefe an Varchi (1546) lesen wir: »Die Malerei muß meines Erachtens um so höher geschätzt werden, je mehr sie sich dem Relief nähert, und das Relief um so geringer, je mehr es sich der Malerei nähert.« Ist das mißzuverstehen? Ist das nicht das Kredo der Kunst der abstrakten Phantasie? Justi mißversteht es, denn er versteht die malerische Skulptur nicht, die der Meister verurteilt, — die jugendliche Ghiberti-Schwärmerei stört Michelangelo! — Und doch wird es Michelangelo, da er nun »ein fast zu den Toten zählender Greis« ist, klar, daß die »wahre« Bildhauerei nicht die malerische Bildhauerei ist, — die seiner eigenen, Widerspruch nicht ertragenden Phantasiestruktur entsprechende Kunst ist nun in seinen Augen die »wahre« Kunst. Das Relief kann nicht auf Tiefenwirkung ausgehen, wie die Malerei, und er fordert auch von der Malerei Flächenhaftigkeit, denn sein Ideal ist die monumentale Malerei, mit Beibehaltung der Flächenhaftigkeit,

[1]) Hettner, »Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo«. Monatshefte II, 2. Heft. Gottschewski, Zu Michelangelos Schaffensprozeß, ebenda I, 855.

[2]) Das ist auch der Standpunkt von Cicognari, den Justi zitiert (S. 362) und vergeblich zu widerlegen sucht.

der Ausbreitung der Formen im Vordergrunde, die Malerei, die sich dergestalt der Bildhauerei nähert.

Justi führt zur Rechtfertigung des Rondebosse-Ideals die Kontrapost an, womit er beweisen will, daß Michelangelo sie, das ist die Verrenkung von Hals oder Hüfte, die Abwendung der Körperteile von der symmetrischen Lage, die Armdurchschneidungen angewendet habe, um die Tiefe fühlen zu lassen. Die Kontrapost Michelangelos verbleibt jedoch stets in der reliefartigen Bildfläche, innerhalb der Hauptkontur, bei ihm herrscht das unmalerische Profil und hauptsächlich die Profilansicht, die die Festhaltung der dominierenden Linie fördert, die er — im Interesse der ruhevollen Grundwirkung — nicht entbehren kann.

Was aber haben mit denselben Mitteln Bernini und die Barockkünstler von konkreter Phantasie geschaffen? Mit den leidenschaftlichsten Kontraposten haben sie aufregende Tiefenwirkungen herausgebracht.

Ist die Einansichtigkeit aber gelöst, werden Dimensionen nimmer Monumentalwirkungen hervorbringen können.



Andrea del Castagno: Kreuzigung.



Andrea del Castagno: Vision der Dreifaltigkeit.



Jan van Eyck: Vermählung des Arnolfini.

II.

Über Entwicklung und Stil in der Geschichte der bildenden Kunst.

Von

Maria Grunewald.

Mit drei Tafeln.

In der Geschichte der bildenden Kunst läßt sich eine Entwicklung aufzeigen, d. h. eine Veränderung, die in einsinniger Richtung fortschreitet. Um von einer solchen eine konkrete Vorstellung zu geben, sei das Gebiet der europäischen Malerei etwa von 1200—1900 genannt. Die Richtung, welche diese Kunst nimmt, besteht in der allmählichen Vervollkommnung der Naturwiedergabe, und zwar in einem bestimmten Sinne. Es geht z. B. I. das Kolorit der Gegenstände vom Einfarbigen (Lokalfarbigen) zum Vielfarbigen (Freifarbigen) über; II. bildet sich die Raumdarstellung zu immer deutlicherer Veranschaulichung der dritten Dimension aus, zunächst durch plastische und lineare Mittel, dann unter Zuhilfenahme der Licht- und Luftperspektive. Beide Entwicklungsreihen stehen miteinander in Zusammenhang, jedoch nur lose; denn es kann z. B. die zweite ohne die erste bei einfarbiger Darstellung (ein Ton in Hell und Dunkel) einen großen Grad von Vollkommenheit erreichen. Vielleicht könnte man noch andere durchgehende Momente der Veränderung finden. Der Fortschritt ist indessen nicht stetig, sondern es zeigt sich zuzeiten ein besonders starker Vorstoß; ein andermal erfolgen aber auch Rückschläge, es wird auf die Reproduktionsformen früherer Zeiten zurückgegriffen. Dennoch ist bei säkularer Betrachtung die einsinnige Richtung im großen und ganzen durchaus deutlich. Die letzte Stufe des genannten Aufstieges bildet der moderne Impressionismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar ist auch der darauf folgende Expressionismus (wie die anderen Formen: Futurismus usw.) ganz konsequent, doch würde die Berücksichtigung desselben bei einer ersten Behandlung der in Frage stehenden kunstgeschichtlichen Auffassung die Darlegung zu sehr komplizieren; deshalb ist diese modernste Erscheinung vorläufig beiseite gelassen. Wir haben also von 1200—1900 in der europäischen Malerei die Entwicklung von primi-

tiven Anfängen zu einer immer vollkommener ausgebildeten Naturwiedergabe in dem beschriebenen allgemeinen Sinne.

Nun pflegt man aber in der Kunstgeschichte anderseits von Stilen zu sprechen, wie Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko. Damit tritt plötzlich eine ganz andere Betrachtungsweise in den Vordergrund. Es ist keine Rede mehr von einer folgerichtigen Entwicklung, sondern es handelt sich scheinbar um ein zufälliges Durch- und Nacheinander von sehr charakteristischen und in sich geschlossenen Geschmacksbildungen, die unter sich gar keinen Zusammenhang haben. Wenn nun auch zwischen diesen stilistischen Erscheinungen Übergänge zu konstatieren sind, so bleibt doch jede im Höhepunkt ihrer Entwicklung etwas Einzelnes, und der Gedanke einer durch Jahrhunderte konsequent sich fortbildenden Kunst scheint damit aufgehoben.

Beide Betrachtungsweisen der Kunstgeschichte treffen meiner Ansicht nach zu. Es fehlt jedoch zunächst der Zusammenhang zwischen ihnen. Diesen aufzusuchen, ist die Aufgabe, welche sich vorliegende Arbeit stellt. Wie erklärt es sich, daß die Schöpfungen einer Periode, eines Künstlers, ja ein einzelnes Kunstwerk einerseits eine Entwicklungsstufe im Laufe der Geschichte bedeuten, anderseits ein Vollkommenes, ein Ende, und zwar das letztere als stilistisch in sich geschlossene Einheit? An einem Beispiel soll der Zusammenhang dargelegt werden.

Im Anfang des 15. Jahrhunderts wird in Europa ein neuer lebhafter Vorstoß im Sinne des Naturalismus gemacht; es gilt namentlich die Bewältigung des Raumes mit Hilfe der Plastik und der Linearperspektive. Auch hier handelt es sich um eine Stufe der Entwicklung, welche auf eine vorhergehende folgt und von der folgenden überholt wird. Vorher war die Darstellung flächenhafter, später wird namentlich die Licht- und Luftperspektive zur Ausgestaltung des Raumes mit verwandt, weil sie neue Möglichkeiten bietet.

Wie nun aber gerade diese Entwicklungsstufe andererseits eine in sich vollkommene Kunst sein kann, das beweisen vor allen Dingen die Werke des Andrea del Castagno. Wir betrachten zu diesem Zwecke zunächst sein Abendmahlsfresko, welches sich im Kloster der heiligen Apollonia in Florenz befindet. Dort sehen wir in einen klar konstruierten, gleichsam in bestimmt abgegrenztem, kurz geführtem Stoß zur Tiefe gehenden Raum, dessen Langausdehnung parallel zur Bildfläche liegt. Die Apostel sitzen einzeln gereiht an der Tafel des letzten Abendmahls mit ihrem Herrn. »Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten!« Das Wort ist gesprochen, die Anwesenden geraten in Bewegung. Aber wird nun die Impression eines transitorischen Zustandes erreicht oder auch nur

erstrebt? — Nein, sondern in jeder Figur ist ein bestimmtes Bewegungsmotiv vielmehr als plastisch ruhend aufgefaßt und durchgebildet. Daß ein Schädel eine kompakte und bestimmt umgrenzte, raumverdrängende Form hat, daß Unterarme nach vorn gestreckt und vom Körper um eine gewisse Leere entfernt sein können, daß Falten gerundete Grate und ausgehöhlte Täler bilden: kurz, daß die Dinge im »leeren« Raum — eine Darstellung atmosphärischer Erscheinungen gibt es noch nicht — in dreidimensionaler Kompaktheit und scharfer Umrissenheit dastehen, das und nur das interessiert den Künstler. Daher ist jedes transitorische Motiv in seiner Phase festgehalten und für die Ewigkeit zum Stehen gebracht. Nichts Flüchtiges oder Gleitendes in Form oder Linie, eine ewige Gegenwart hält die Anwesenden streng gebunden. Der energisch verkürzte, den Raum durchstoßende harte Schädel des Thomas sieht aus, als wäre er für immer in dieser Haltung hingestellt, der das Kinn stützende, gehobene Arm und der andere, welcher der Bewegung hilft, sind unbeweglich. Jakobus hebt sein Glas, um zu trinken, aber er wird es niemals tun; die kubisch überaus deutlichen, artikulierten und gespreizten Finger, die vorgestreckten Unterarme und der gerade aufgerichtete Kopf werden konstant in ihrer Lage verharren. Die abwehrend erhobenen Hände, der wenig geneigte Kopf des Thaddäus sind unendlich sicher und exakt in ihrer dreidimensionalen Beziehung, in den Distanzen der scharf umrissenen Plastik innerhalb des Leeren, und gerade dadurch gleichsam für ewig unverrückbar usw. Bildhaft zusammengehalten wird die Darstellung durch die präzise Umspannung der Wände und die vorn seitlich als Sitzlehnen streng flankierenden Sphinxe.

Die beschriebene Form der Darstellung löst nun als ästhetische Reaktion die Auffassung der Weltdinge als einzeln existierender aus. In diesem Sinne ist es 1. wichtig, daß eine Beachtung atmosphärischer Erscheinungen noch nicht stattgefunden hat; denn diese verwischen die Grenzen der Gegenstände und stellen überall Übergänge her. 2. Daß die Bewegungsdarstellung nicht illusionistisch wirkt infolge der besonderen Art der Modellierung und Linienführung; auch eine solche würde zwischen den Figuren überleiten. Endlich fehlt die Gruppenbildung. Durch die Mannigfaltigkeit der kubischen Umgrenzung der Einzeldinge und ihre gegenseitigen, durch die Leere getrennten Beziehungen wird allerdings auf einen räumlichen Rhythmus distanter Gebilde hingearbeitet, der in einer späteren Darstellung Castagnos, der Dreifaltigkeit in der SS. Annunziata in Florenz, seine klarste und vollkommenste Ausgestaltung erhält. Die Bindung der dargestellten Figuren zu einem bildhaften Ganzen geschieht nicht in der gewöhnlichen Form der Gruppe, sondern be-

steht dort deutlich in diesem aufeinander bezogenen kubischen Rhythmus distanter Gebilde. Wir fassen also in den Werken Castagnos die Welt als aus lauter Einzeldingen bestehend auf, die immer voneinander getrennt und entfernt bleiben, aber durch die Mannigfaltigkeit ihrer Individualität und deren Konfiguration in eine bestimmte Gliederung und infolgedessen — mit einer gewissen Einschränkung verstanden — Zusammenfassung gebracht werden können. Diese optische Auffassung wird unmittelbar auch ins Psychische übertragen. Wir haben etwas wie eine unberührbare, individuelle Umgrenztheit der Einzelerscheinung (Charaktere); die gegenseitigen Beziehungen sind ja angedeutet, aber ihre formale Behandlung bewirkt, daß wir den Eindruck erhalten, als wären das Menschen, die miteinander sprechen, sich auch über etwas auseinandersetzen, aber innerlich einzeln bleiben.

Wer hätte nicht einen solchen Sachverhalt sowohl optisch als auch psychisch erlebt? Bei Castagno finden wir ihn durch den formalen Charakter der Kunst ausgedrückt. Denn das Wichtige ist hier, daß sich die Besonderheit des ästhetischen Erlebnisses eben aus der Form der Darstellung ergibt. Zwar tritt der direkte Faktor ästhetischer Wirkung: die einfache Auffassung von Farbflächen und Formen in der Bildebene, zurück. Der raumhafte Eindruck ist so stark, daß er sich nicht ausschalten läßt. An assoziativen Faktoren werden aber vor allen diejenigen wirksam, welche ganz eng an die formalen Gegebenheiten gebunden, ja mit ihnen verschmolzen sind. Weitere Assoziationen, die sich etwa an die Darstellung des Abendmahls knüpfen könnten, treten zurück. Nur so viel wird wirksam, daß wir eine Versammlung ernster Männer vor uns haben, die in ernster, etwas aufregender Unterhaltung begriffen sind. Es ist eben dasselbe, was sich aus dem Charakter der Formung ergibt.

Was leicht zu weit sich fortspinnenden Assoziationen Veranlassung werden kann, ist die Darstellung individueller Physiognomien und individuell seelischen Ausdruckes. Beides, aber namentlich das erstere, finden wir bei Castagno. Es liegt überhaupt in der Neigung der Zeit, doch ist die Mannigfaltigkeit der Bildungen bei unserem Künstler besonders groß. Daß aber die weit ausgreifenden, gewissermaßen literarischen Assoziationen nicht auftreten, dafür sorgt der stark ausgeprägte allgemeine Formencharakter, welcher sich in den Vordergrund des Interesses drängt. Die Aufmerksamkeit des Schauenden wird nicht in besonderer Weise auf die Gesichter gelenkt, die doch nur einen verschwindend kleinen Teil des Bildganzen einnehmen, sondern eher von ihnen abgezogen. Die besondere ästhetische Weltauffassung ergibt sich aus der allgemeinen Formung, und die indivi-

dualisierenden Physiognomien sind nur deren notwendige Ergänzung.

Der Zeitfaktor fällt bei einer solchen Darstellungsweise fast weg; es treten die räumlichen und, auch ins Psychische übertragen, die gleichzeitigen Beziehungen in den Vordergrund.

Zur weiteren Klärung sollen zunächst noch einige andere Werke Castagnos [1]) herangezogen werden, dann aber Vergleiche mit anderen Künstlern folgen.

Von allem, was Castagno sonst noch geschaffen hat, ist mehr oder weniger dasselbe zu sagen. In der frühen Kreuzigung des Hospitals von S. Maria degli Angeli ist noch das Herauswachsen aus dem flachen Stil der vorhergehenden Periode zu spüren, z. B. in der Figur des Johannes. Entwickelter ist die Kreuzigung aus S. Matteo, jetzt in S. Apollonia. Der einfarbige dunkle Hintergrund wird da auch nicht als Wand, sondern als Leere empfunden, welche der Kompaktheit der Figuren Raum gibt. Das Zutreffen meiner Ausführungen auf die Fresken der Villa Carducci-Pandolfini (jetzt in S. Apollonia) wird wohl am ehesten einleuchten. Das Reiterbildnis im Dom von Florenz ist in späterer Zeit stark überarbeitet worden.

Das letzte Werk, welches wir kennen, ist die Dreifaltigkeit in der SS. Annunziata. Wie schwere, derbe Massen sind dort die unteren Figuren gegeneinander gestellt; die drei Dimensionen werden intensiv fühlbar. Die Verkürzungen in den Händen der Frau links und dem Unterarm des Hieronymus haben etwas Stoßendes und Raumbildendes; auch die Drehung im Körper des Hieronymus, die Bewegung seines Kopfes und des Spielbeines sind überaus deutlich und bestimmt. Durch die Mannigfaltigkeit der Stellungen (Richtungslinien) im Raume, welche sich ästhetisch gegenseitig bedingen und ergänzen, werden die Gestalten zu einem Komplex zusammengeschmiedet, unter sich aber bleiben sie distant. Es ist ein räumlicher Rhythmus distanter Gebilde entstanden. Wichtig für die Zusammenfassung ist allerdings auch die Landschaftsandeutung, wie etwa im Abendmahl die durchgehenden Gesimse der Wand und der Tisch, beim Florentiner Domkomplex in der später beschriebenen Aussicht die unteren Häusermassen.

Die Heiligen sind ernst und groß; selbst in der jungen Nonne nichts von Lieblichkeit, sondern nur monumentale, fast rohe Größe. Alle in einer intensiven geistigen Spannung und dennoch fest umrissen und gehalten. Und in der Höhe erscheint in furchtbarer, rotflammender Glorie die Dreifaltigkeit, schwebend, aber wie ein dichtes, schweres

---

[1]) Leider ist uns von unserem Künstler nur allzu wenig erhalten. Ganze Freskenzyklen sind zugrunde gegangen.

Gewölk zusammengeballt (Verkürzungen) und in den Rahmen eingeklemmt. Ein drohendes Fatum, gegen welches die Unteren machtlos sind, die Notwendigkeit des Geschickes jedoch groß und selbstherrlich auf sich nehmend.

Die Auffassung des seelischen Gegeneinanderstehens der Menschen und der Gottheit ergibt sich bei Castagno auch aus dem allgemeinen Formcharakter und wird durch den Gesichtsausdruck zum Teil verstärkt. Bei Hieronymus hat dagegen der Ausdruck eher einen anderen Sinn; wenn auch hier die Assoziation des Zusammengehaltenen, für sich Bestehenden eintritt, so liegt es im Charakter des Formalen. Das Leiden nimmt zwar die Richtung zur Gottheit, aber fließt nicht über die Persönlichkeit hinaus, sondern bleibt fest umgrenzt als ein menschlich Individuelles neben anderen.

Wichtig für die Bildung seelischen Ausdruckes wäre noch, daß Castagno im allgemeinen die Darstellung des Hingebenden kaum gelingt, dagegen sehr gut das Bösartige und Satanische, z. B. im Judas des Abendmahls. Auch sonst ist hie und da ein Aufblitzen von Bosheit und frecher Gewalttätigkeit zu bemerken, und selbst die Gottheit hat etwas Drohendes. Vom künstlerischen Standpunkt aus wird man sagen können, daß dieses sehr gut zu seiner allgemeinen Formgebung paßt, weil das, was man böse nennt, durch den Egoismus und das Fürsichbestehen bedingt ist. Menschlich wäre noch zu erwähnen, daß Vasari uns ausführlich über die jähzornige und gewaltsame Natur des Castagno berichtet. Manche Kunsthistoriker haben an ihm auch gerügt, daß er seine Typen tief greift und bäurisch nimmt. Doch ist das durchaus nicht immer der Fall und außerdem eine gewisse Derbheit der Größe innerhalb seiner wuchtigen Kunstart durchaus am Platze. Seine Individualitäten bleiben natürlich nicht innerhalb der genannten Erlebnisse befangen. Er ist ein sehr großer Künstler und beherrscht die Mannigfaltigkeit menschlicher Seele. Das beweisen der vornehme Farinata degli Uberti, der herb virginale Johannes, die strenge und kühle Sibylle, der jugendliche Sieger in seiner strahlenden Unberührbarkeit und Reinheit usw.

Bei der Grablegung in S. Apollonia finden wir als Besonderheit eine eng zusammengestellte Gruppe. Sie ist jedoch sehr schlecht erhalten, so daß eine ästhetische Beurteilung unmöglich wird. Man wird sie sich zu denken haben, wie etwa Gruppen des Piero della Francesca gebildet sind, d. h. so zusammengefügt, daß die Einzelexistenz jeder Figur noch stark erhalten bleibt. Es fehlt noch die für die spätere Kunst wichtige Vereinheitlichung durch Kontrast und Subordination.

Interessant ist die Auferstehung in S. Apollonia. Hier war eine

physische Bewegung der Nerv des darzustellenden Stoffes. Unzählige Male hat das Quattrocento den Auferstehenden gebildet, wie er im Begriff ist, aus dem zerbrochenen Grabe zu steigen. Aber wie langweilig sind diese Darstellungen: ein Mann, der aus einem Kasten steigt mit der Gebärde des Segnens. In der Figur Castagnos ist ein Tanzen! Der strahlende jugendliche Held, welcher mit leicht gewandtem Haupt Siegesklängen — Ostermusik — zu lauschen scheint. Auch hier ist die Bewegung formal nicht transitorisch aufgefaßt — keine Form, keine Linie hat etwas Gleitendes oder Flüchtiges. Das Motiv ist plastisch ruhend und klar umrissen ausgebildet. Aber eine einzige der Bewegungsandeutungen verschiebt durch ihre Besonderheit die Impression: die in dem dargestellten Steigmotiv an sich völlig unbegründete Hebung des linken Armes, welcher zugleich das ganze Gewand in die Höhe zieht. In dieser Geste ist etwas Strahlendes, ein Tanzen [1]), das nun gleichsam seine Siegesfreude dem in herkömmlicher Weise gehobenen rechten Arme und dem steigenden Fuß mitteilt. Trotz allem ist die Bewegung ganz gehalten und fest. Nicht einmal das Flattern der Fahne hat der Künstler benutzt, um das Hinauf zu begleiten; sie steht fast horizontal hinter dem Haupte des Auferstehenden. Aber gerade bei der allgemeinen Ruhe und ehernen Bestimmtheit bewirken die genannten geringen Anregungen der Assoziation eine eminente Vorstellung des Hinauf. Nicht in der realistischen und sensuellen Auffassung des Vorganges, einem physischen Gleiten und Flattern; sondern man hat gleichsam nur eine winzige symbolische Andeutung, und nun wird die Vorstellung stark gepreßt und ins Geistige übertragen. Die Gestalt erhält eine gleichsam immanente Stoßkraft, welche alle physischen Bande zu sprengen sich anschickt.

Ein Vergleich Castagnos mit anderen Künstlern ergibt folgendes:

Nahe liegt die Beziehung zu Michelangelo. Er ist ja der große Plastiker, der eminente Beherrscher des Raumes, soweit dieser von der plastischen Form, von Verkürzungen usw. abhängt. Jedoch kommt bei ihm noch etwas hinzu. Seine Figuren sind alle im Sinne der Bewegung oder Beweglichkeit modelliert und gestellt; Muskeln und Gelenke sind in ihren Funktionen betont. Das Erlebnis des Raumes wird gerade durch diese Beweglichkeit mitbewirkt. Dazu kommt das Ineinanderfügen der bewegten Figuren, die verschlungene Gruppenbildung. Endlich die Anfänge einer Lichtführung im Sinne des Helldunkel. Wir stehen da schon in einer Zeit, welche mit anderen Mitteln arbeitet und anderes will. Andrea del Castagno hätte so etwas gar

[1]) Die Vorstellung des Tanzens wird hier nicht im Sinne der flüchtigen Veränderung herangezogen, sondern um an die suggestive Kraft mancher Bewegungsandeutungen zu erinnern, wie sie für die Tanzrhythmen charakteristisch sind.

nicht darzustellen vermocht, wenn er es auch gewollt hätte. Sein Können steht auf einer anderen Stufe. In gewissem Sinne, im Sinne der Entwicklungslinie, kann er weniger als Michelangelo. Er wäre gar nicht imstande gewesen, seine Figuren so leicht und frei zu bewegen. Aber gerade dieses Manko ist für den Wert seiner Kunst wichtig. Wer die historische Entwicklung nicht kennte, würde behaupten: die Unbeweglichkeit ist gewollt, darin besteht Castagnos Stil. So kann man sich aber nur mit einer gewissen Einschränkung ausdrücken; der Sachverhalt wäre vielmehr auf folgende Weise zu formulieren: Castagno hat mit sicherem Instinkt und bei glücklich entsprechender Veranlagung seine rein künstlerischen Reaktionen mit dem Zeitkönnen zu einem vollkommenen Ganzen verschmolzen.

Ähnliches ergibt sich aus einem Vergleich mit der Abendmahlsdarstellung des Lionardo. Wölfflin hat in seiner »Klassischen Kunst« darauf hingewiesen, daß bei Lionardo gegenüber der quattrocentistischen Behandlung (als Beispiel Ghirlandajo herausgegriffen) die Erzählung deutlicher und die Komposition infolge der Gruppenbildung (Kontrast und Subordination) besser ist. Auch die erreichte Eindeutigkeit des dargestellten Momentes fehlt zum Teil noch bei den Vorgängern. Aber für eine optische Weltauffassung wie diejenige unseres Künstlers wären die Vorzüge Lionardos teils belanglos, teils verwerflich. Eine Gruppenbildung im Sinne des Zusammenschiebens mehrerer Figuren muß als störend unterbleiben und, was damit zusammenhängt, die Deutlichkeit der Erzählung insoweit, als dadurch eine lebhafte Verbindung zwischen den einzelnen Figuren hervorgerufen würde [1]).

Bei Lionardo ist nun Christus zwar der Masse der Jünger gegenüber allein gestellt, um ihn durch diesen Kontrast ganz besonders herauszuheben: aber im Grunde genommen ist doch auch er nicht allein. Seine ganze Haltung, die Neigung des Hauptes drücken etwas Dahinfließendes, Hingebendes aus, wie es der dargestellten Persönlichkeit angemessen ist. Auch Castagno, als er etwa ein halbes Jahrhundert früher den Heiland bilden sollte, dachte an Ähnliches und hat sicher empfunden, daß seine persönliche Darstellungsart für die Inkarnierung dahinströmender, göttlicher Liebe nicht die geeignete war. Er scheint in seinem Christus die Verbildlichung des psychischen Übergreifens von einer Persönlichkeit in die andere, des Gefühles, des seelischen Überflutens erstrebt zu haben. Doch paßt das nicht in sein Bildganzes und ist ihm auch nicht gelungen. Die weiche, vage Neigung des Hauptes und die wehleidige Miene sind nicht imstande, himmlische Hingabe und Ergebenheit auszudrücken. Später hat Ca-

[1]) Bei Ghirlandajo indessen liegt das künstlerische Problem ganz anders.

stagno den Heiland öfter indifferent gebildet (z. B. Kreuzigung aus S. Matteo), ist aber auch einmal dazu gelangt, ihn in seinem Sinne zu vertiefen, Hingabe und feste Gehaltenheit zu vereinen (S. Giuliano, Fresko SS. Annunziata).

Auch ein Vergleich mit zeitgenössischen Künstlern ist wichtig. Wie schon gesagt, zeigt sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in ganz Europa das Bestreben, plastisch und räumlich darzustellen, bei Masaccio ebenso wie bei Conrad Witz und bei Jan van Eyck. Aber bei Jan van Eyck stehen die Figuren gar nicht im »leeren« Raum, sondern er bemüht sich bereits um die Darstellung der Atmosphäre, des Lichtes. Auch hat er, was damit zusammenhängt, Interesse für das Stoffliche der Karnation, der Gewänder und wird dabei weich. Es sind Übergänge da, es ist nicht die absolut scharfe Umrissenheit der einzelnen Gegenstände. Masaccio bemüht sich um die mehrfigurige, enger zusammengefügte Gruppenbildung und erstrebt auch eher die illusionistische Ausgestaltung der Bewegungsmotive. Bei Paolo Uccello tritt die Wichtigkeit der Einzelfigur relativ hinter dem Interesse für die perspektivischen Probleme zurück. Domenico Veneziano eint seine Bilder durch komplizierte farbige Beziehungen und ist auch nicht so stark und voll in der Plastik. Castagno ist einseitig. Er faßt in der Wirklichkeit nur eine bestimmte Ansicht der Gegenstände auf, und nur diese gibt er wieder.

Aus obigen Darlegungen ergibt sich nun folgendes: Die Entwicklung der Kunst besteht in einer Zunahme des Könnens, der Naturbeobachtung und -wiedergabe, die an sich noch künstlerisch belanglos und gleichsam etwas Technisches, Mechanisches ist. Die künstlerische Tat und die Schöpfung eines Stiles aber besteht darin, den jeweiligen Grad des Könnens zur Darstellung einer einheitlichen optischen und psychischen Weltauffassung auszunutzen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts scheint mir das besonders wirksam bei Castagno geschehen zu sein. Ähnliche Reaktionen indessen wie vor seinen Gemälden stellen sich vor allen Werken der Zeit ein, soweit sie energisch den neuen Vorstoß der Entwicklung mitmachen.

Der Grund für die Eigenart der Werke Castagnos liegt vor allen Dingen in seiner künstlerischen Individualität, diese aber ist ihrer Art nach echt italienisch und nur eine besonders prägnante Bildung des nationalen, künstlerischen Charakters. Man hat das Vorherrschen des logischen und systematischen Verstandes in der künstlerischen Auffassung der gräko-italischen Völker betont [1]). Das paßt vorzüglich

[1]) Gustav v. Allesch, Die Renaissance in Italien. Weimar 1912.

zu der Art des Andrea del Castagno. Die Klarheit und Deutlichkeit scheint das Hauptziel des Künstlers zu sein. Diese aber ist mit einer solchen Wucht und eindringenden Schärfe vorgetragen, daß sie fast wieder zu einer gefühlsmäßigen Heftigkeit, zur Sache eines glühenden Temperamentes wird. Man muß — ich hoffe, ich werde verstanden — von einer gewissermaßen leidenschaftlichen Rationalität und Präzision sprechen. Die sichere Kraft in der straffen, kubischen Bändigung der so oft unsicheren und flatternden Naturerscheinung scheint den Künstler zu berauschen, wenigstens wird der Beobachter in ein solches Pathos des Rationalen und Energischen durch seine Kunst förmlich hineingerissen. Auch hat man die Empfindung, als ob die reiche Glut seines Temperamentes sich in die eminente Stoßkraft der Plastik umsetzt. Und in diesem Sinne ist hinzuzufügen, daß jede Trockenheit und langweilige akademische Überlegtheit trotz des Strebens nach Klarheit und Deutlichkeit vermieden wurde.

Das Festgebannte der Bewegungsmotive, die sichere Konstruktion des Raumes und die Präzision, mit welcher das plastisch Determinierte vom Vakuum gesondert wird, geben der Darstellung das Rationale. Die von den Wänden fest umspannte Leere, die unverrückbare Bestimmtheit und Umrissenheit der Gegenstände, welche in sie hineingesetzt sind, halten den Geist des Schauenden in den gegebenen Grenzen fest und verhindern jedes vage Schweifen der Phantasie und des Gefühles über die realen Gegebenheiten hinaus. Und diese Klarheit wirkt hinreißend, wirkt wie eine triumphale Befreiung des rationalen und selbstherrlichen Geistes; jede unbestimmte Gefühlsseligkeit ist energisch ausgeschaltet.

Auch die florentinische Landschaft oder vielmehr diese im Verein mit dem Stadtbild ist vielleicht der formalen Auffassung Castagnos günstig gewesen. Man kann allerdings einer Landschaft gegenüber sehr verschiedene Betrachtungsweisen haben; aber der Blick, welcher sich vom Piazzale des Michelangelo bietet, ist doch wohl einzigartig. In der Tiefe weitet sich das Tal von Florenz. Stark und breit aufsteigend rahmen Höhen die Mulde ein, schieben sich dicht aneinander im Osten, lassen eine bedeutendere Leere nach Westen offen. Man spürt intensiv die Form des entstandenen Hohlraumes: die flache Dehnung der Talsohle und den festen Kranz des umgebenden Gebirges. Dazu kommt als eine kleine Nuance der Caprice und innerlichen Bereicherung des Schauenden das Wissen, daß die Ebene doch eigentlich nur von zwei Seiten geschlossen ist und vielmehr den Fluß entlang sich nach Osten und Westen fortzieht: nach Osten eng und schmal, nach Westen breiter. Die vollkommene Umgrenzung ist nur ein Effekt der perspektivischen Verschiebung. Dicht gedrängt hocken

auf der Talsohle die Häuser beisammen. Aber frei in dem Raum stehen auf diesem Eng und Viel drei bedeutende Komplexe: S. Croce, der Dom und der Palazzo Vecchio. Noch einmal wird das plastisch Determinierte gegenüber dem Vakuum betont. In unsere unten und an den Seiten fest umgrenzte, oben offene, in ihrer Dehnung und Form uns fast physisch, als Körpergefühl, eindringlich werdende Leere stoßen derbe, kompakte und zugleich klar umrissene kubische Gebilde hinein. Breit und hoch lagert sich die Domkuppel gegen ihre Apsiden, und sie steigt wiederum mit ihren scharfen und steilen Graten. Infolge der perspektivischen Verschiebung schließen sich an das mächtige Langhaus drei gesonderte Türme, und eine zweite, geringere, in der Form nicht so schneidig empfundene Kuppel, die der Fürstengruft von S. Lorenzo, in ihrer Schwäche eine wirksame Folie zu dem Gebilde Brunellescos. Auch das Baptisterium strebt ein wenig über das umgebende Häusergeschiebe hinaus. Die räumliche Sonderung der einzelnen Gebilde des Domkomplexes, ihre Distanzen, werden überaus stark erlebt, und dennoch erscheint die Mannigfaltigkeit der Formen und ihrer Beziehungen, welche sich ästhetisch gegenseitig bedingen und ergänzen, in einem einheitlichen kubischen Rhythmus fest zusammengeschmiedet. Auch der Palazzo Vecchio steht nicht allein, sondern wird durch den Bau von Or San Michele in seiner dreidimensionalen Bedeutung gestärkt. Vor der Gewalt des Gegensatzes zwischen Leerem und Festem verschwinden in diesem Tal die weichen Übergänge des atmosphärischen Farbenspieles, soweit es auch vorhanden sein mag; es wird von den starken kubischen Elementen getötet.

Das Besondere des Eindruckes hängt daran, daß die Berge zwar mächtig wirken, aber doch nicht so übergroß, daß die Architektur nicht daneben aufkommen könnte. Beide Werte treten zueinander in Beziehung. Wenn auch das Stadtbild zur Zeit der Tätigkeit Castagnos noch nicht in der Weise vollendet war, wie es heute ist und oben beschrieben wurde, so muß die prinzipielle Besonderheit der Wirkung doch schon dagewesen sein. Wichtig ist auch die relative Vegetationslosigkeit. So hätte z. B. in der dunstigeren Atmosphäre des Nordens, unter den in dichten Waldungen verunklärten Gebirgsformen eine so starke Ausprägung der beschriebenen künstlerischen Individualität nicht entstehen können; ganz unmöglich wäre sie in der Ebene.

Im Anschluß an die letzten Erörterungen ist noch auf ein anderes Moment der Stilbildung aufmerksam zu machen. Die europäischen Stile sind meistens einem bestimmten Nationalcharakter ganz besonders adäquat gewesen [1]). Eine gewisse Entwicklungsstufe des Könnens

[1]) Vgl. Hoernes, Die Anfänge der bildenden Kunst. These 6. Kongr. f. Ästh. 1913. Stuttgart 1914, S. 215.

hat der entsprechend veranlagten Nation gerade Gelegenheit gegeben, ihr ästhetisches Ideal zu verwirklichen. So ist die Hochrenaissance mit ihren klar und gesetzmäßig gefügten Gruppenbildungen und organisch funktionell aufgefaßten Körpern eine durchaus italienische Kunst [1]), welche zwar überall nachgemacht, aber nirgends erreicht wurde. Das 15. Jahrhundert dagegen ist nicht so einheitlich. In der zweiten Hälfte desselben wäre vielleicht die nordische Spätgotik der prägnanteste Stil; für die erste Hälfte ist es gewagt, etwas Allgemeines aufzustellen. Nimmt man das Streben nach klarer Plastik als Hauptziel an, so schließt man einen der bedeutendsten Künstler der Zeit, Jan van Eyck, fast aus. Das geht natürlich nicht. So sei für die Charakterisierung dieser Zeit eine Beschränkung auf Italien gestattet; dort erscheint das genannte Ziel eindeutig. Castagno aber ist ein besonders glänzender Vertreter für die Durchführung der entsprechenden Weltauffassung.

Es sind in meinen Darlegungen des öfteren Werturteile vorge-

---

[1]) Das rationale Element ästhetischer Wirkung kann sowohl in der festen Umgrenzung der Einzelerscheinung liegen, als auch in der Gruppenbildung; nur muß letztere eine gesetzmäßige, sozusagen starre Fügung haben. Sobald die freirhythmische, in die Umgebung hinein zerflatternde Gruppe auftritt und die allgemeine Bindung der Gegenstände durch Darstellung der Licht- und Luftphänomene, werden die formalen Elemente des Bildes zum Ausdruck einer vageren, mystischen Weltauffassung. Selbstverständlich gibt es zwischen den einzelnen Faktoren Übergänge und Verflechtungen, und kompliziert wird die Wirkung noch durch die Reaktionen, welche die Farbe, und die Assoziationen, welche der intentionale Gegenstand der Darstellung hervorruft. Interessant ist mir immer die Tatsache gewesen, daß z. B. das Helldunkel in Italien meistens etwas Kaltes und formal Plastisches behält. Die durchsichtige Dämmerung, das Schwebende des Zwischenmediums, wie wir es in Holland so wunderbar dargestellt finden, fehlt. Der für die klare Abgrenzung kubischer Gebilde eingenommene Charakter des Italieners verleugnet sich auch da nicht.

Wenn man Italien durchreist, bekommt man den Eindruck, als wenn auch die landschaftlichen Bildungen etwas Klareres haben, als bei uns. Die Vegetationslosigkeit großer Teile des Gebirges und die strengen Formen der Pinie und Zypresse sind ganz auffallend. Zwar gibt es auch die wie ein graulicher Hauch auf Berglehnen lagernde Olive und andere Laubbäume, welche formal den unsrigen verwandt sind; aber Pinie und Zypresse, die dazu kommen, haben wir nicht, und auch nichts Ähnliches. Auch die Steineichen in Italien haben etwas sehr Geformtes. Sollte nun die Landschaft den Charakter der Kunst bedingt haben, so müßte, da derselbe ein vorherrschend rationaler ist, die Landschaft eben das Hervortreten dieser geistigen Eigenschaften bei den Italienern veranlaßt haben. Das klingt fast absurd. Gewiß wird auch die charakteristische Betrachtungsweise der Landschaft unterstützt durch die strenge Form der Bauten, die Zeugnisse persönlichen Geschmackes, welche dem Schauenden schon eine gewisse Einstellung in eine bestimmte Auffassung geben. Aber eine gewisse Stütze haben die Italiener für die Blüte ihrer Kunst doch wohl in der Landschaftsbildung gefunden, jedenfalls keine Ablenkung.

kommen. Diese wurden nicht im Sinne allgemeiner Geltung ausgesprochen, sondern für die Betrachtung von einem bestimmten Gesichtspunkte aus. Faßt man die Entwicklung der italienischen Malerei ins Auge, so ist Masaccio wichtiger und wertvoller als Castagno; der erstere macht einen großen Schritt vorwärts, und der letztere gibt nur weniges hinzu. In bezug auf koloristische Komposition ist dagegen Domenico Veneziano wertvoller als diese beiden. Im Sinne der Ausgestaltung einer geschlossenen ästhetischen Weltanschauung scheint mir dagegen Castagno seine Zeitgenossen zu überragen, weil er das Zeitkönnen am sinnvollsten ausgenutzt hat.

Es würde sich noch die Frage erheben, wie weit Castagno bewußt [1]) vorgegangen ist. Daß er seine ästhetische Auffassung derartig formuliert hätte, wie es hier geschehen ist, scheint mir, nach den schriftlichen Zeugnissen der Periode zu urteilen, ausgeschlossen. Deutlich bewußt ist den Künstlern und Theoretikern offenbar nur der Fortschritt in der Bildung des Räumlichen und Plastischen; daran hängt das Interesse. Im rein Ästhetischen handelt es sich dagegen wohl mehr um ein instinktives Vorgehen zu einem intuitiv erfaßten Ziel, die sichere und geniale Ausgestaltung einer künstlerischen Intuition, ohne daß der Bildner sich im einzelnen über die wirksamen Faktoren klar wird. Auch der heutige Betrachter wird sich über die Besonderheit seiner ästhetischen Reaktion nicht gleich bis ins einzelne klar werden, sondern das Singuläre der Erscheinung mehr gefühlsmäßig und intuitiv erfassen, was indessen keinen Gegensatz dazu bedeutet, daß in der Wirkung das rationale Element das vorherrschende ist.

---

[1]) Es handelt sich hier um ein Problem der genetischen Ästhetik.

III.

Vom Tragischen.

Von

Christoph Schwantke.

In dieser Arbeit soll ein Beitrag zu dem Problem versucht werden, den objektiven Charakter des Ästhetischen im allgemeinen und des tragischen Erlebens im besonderen zu erklären; dazu muß ein erkenntnistheoretischer Standpunkt zugrunde gelegt werden, von dem aus überhaupt der Begriff »objektiv« definiert werden kann. Als solcher ist der Standpunkt des Idealismus gewählt, der die Begriffe der Außenwelt als Ergebnisse des Bewußtseins erkennt, gewonnen bei sinnlichem Anlaß mit den allgemeingültigen Methoden des menschlichen Bewußtseins. Der objektive Charakter irgend eines Bewußtseinsinhaltes kann und muß dann durch den Nachweis dargetan werden, daß der Weg, der mein Bewußtsein zu ihm führte, ein objektiver, ein allgemeingültiger ist.

Um diesen Beweis für ein ästhetisches Erlebnis zu führen, genügt nicht die Berufung auf gemeinsame Sinneseindrücke, und es versagt auch eine versuchte Berufung auf ein allgemeines logisches Verfahren; wir müssen tiefer hinabsteigen in den Grund der allen Menschen gemeinsamen Möglichkeiten des Bewußtseins. Mit diesem Wort bezeichne ich alle letzten Grundlagen des Aktivseins überhaupt, und ich erinnere daran, daß in jedem Fall des Aktivseins ein Fühlen unserer Aktivseinsmöglichkeit erlebt werden kann; selten geschieht es beim Handeln zu praktischem Zweck, reiner beim Spiel und am reinsten, wenn das Aktivsein so gut wie ganz in der Phantasie bleibt — beim ästhetischen Erlebnis. So sehe ich im ästhetischen Erlebnis ein Erleben unserer Möglichkeiten und begründe so seinen objektiven Charakter.

Alle Möglichkeit ist Möglichkeit der Reihenerzeugung, sie will im Individuum und über das Individuum hinaus neue, höhere Möglichkeit erzeugen. Durch diese in der Möglichkeit liegende Richtung läßt sich allein ein Gesichtspunkt richtiger Anwendung definieren. So allein kann auch der Wert, die Größe eines tragischen Helden defi-

niert werden: sie ist dann vorhanden, wenn wir Möglichkeit in ihm fühlen, wenn wir in ihm unsere Möglichkeit erleben können. So kann man sagen: eine tragische Erschütterung erleben wir dann, wenn uns das Abreißen einer Reihe gezeigt wird, einer Reihe, die wir als auch in unserer Möglichkeit liegend fühlen, so daß ihr Zerrissenwerden uns als eigenes Schicksal schreckt.

Man hat früher nach der Art, wie das tragische Schicksal hereinbricht, die Tragödien in Schicksalstragödien und Charaktertragödien eingeteilt, je nachdem die Katastrophe durch ein äußeres Geschehen kommt oder durch ein solches, das seine Wurzel im Innern des Helden selbst hat. Ich möchte hier eine andere Einteilung vorschlagen. Freilich werden wir tragisch erschüttert, wenn wir sehen, wie ein edler Mensch durch ein blind von außen Kommendes aus der Bahn geschleudert wird — wir brauchen in dieser Kriegszeit nicht nach fernen Beispielen zu suchen! Es gibt auch ein tragisches Schicksal aus dem Charakter heraus, und es möge das beliebte Beispiel Egmont auch uns daran erinnern; doch ich meine, daß man mit Vorteil aus dem Tragischen von innen heraus eine Gruppe für sich zusammenfassen kann. Ich will zu zeigen suchen, daß jede der tiefsten Möglichkeiten des schaffenden Bewußtseins ihre typische Tragik in sich selber trägt, und daß es daher ein Tragisches aus der Möglichkeit geben muß, was uns mit besonders erschütternder Kraft ergreift.

Von diesem Dritten zu sprechen, ist die eigentliche Absicht dieser Arbeit, ihm wenden wir uns daher jetzt zu.

Um die den Möglichkeiten des Schaffens einwohnenden tragischen Gefahren kennen zu lernen, müssen wir versuchen, uns dieser Möglichkeiten selbst in Vollständigkeit zu versichern; wir tun das in Erinnerung an die Einteilung des Aktivseins in Trieb, Wille und Vernunftwille, die Natorp in seiner Sozialpädagogik gibt. Wir machen uns ferner klar, daß das Aktivsein einen notwendigen Weg haben muß, der sich dann auch als für jede der drei Stufen verschieden erweisen wird, und wir denken endlich an unser früheres Ergebnis, daß alles Aktivsein ein Neuerzeugen der Aktivseinsmöglichkeit zum letzten Zweck hat, so daß wir für jede der drei Stufen einen charakteristischen Gesichtspunkt richtiger Anwendung aufzeigen können. So gewinnen wir das Schema:

Möglichkeit	Weg	Gesichtspunkt der Richtung
Seele	Liebe	Das höhere Triebhafte
Kraft	Arbeit	Ziel
Zielschöpferkraft	Führung	Idee

Die typische Gefahr für Möglichkeit als solche liegt darin, daß sie das Letzte, nicht mehr Ableitbare ist; wenn sie also in irgendwelcher Weise zerstört oder verloren ist, dann gibt es keinen dem Willen unterworfenen Weg, sie wieder zu gewinnen, ebenso wie auch ihr Festhalten nicht vom Willen abhängt. Mit dem Verlust dieses innersten Schatzes wird sich der Mensch um so eher gänzlich vernichtet fühlen müssen, je edler er war, d. h. je mehr er ein Schaffender und Gebender war und je mehr er eben durch dies lebte. Sehen wir nun im Leben oder im Kunstwerk einen Fall des Auslöschens zukunftsvoller Möglichkeit, dann fühlen wir mit dem Schauder gleicher Wehrlosigkeit alles in uns, was nach Zukunft drängt, und so werden wir im Tiefsten tragisch erschüttert.

Ich bezeichne die Möglichkeit des Triebhaften mit dem Wort Seele und brauche es da in einer etwas engeren Bedeutung als der gewöhnlichen, weil wir immer den Blick auf das Reihenerzeugenkönnen einzustellen haben. Ich meine also mit dem Wort Seele den Schatz des Unbewußten, aus dem heraus erst alles Bewußte zu kommen scheint, den innersten Kern des Wesens, der sich nicht aufzeigen und nicht auf deutliche Begriffe bringen läßt, der wohl aber von einer verwandten Seele empfunden werden kann. Dies führt uns weiter: es gibt ein Austauschen dieses Unbewußten, ein Sichmitteilen von Mensch zu Mensch, ein Suchen der Seele nach einer anderen, die der Resonanz eigenen Schwingens fähig ist, ein Verlangen danach, sich weiterzugeben in einen anderen Menschen hinein, sich weiterzugeben über sich selbst hinaus auf Kinder und Kindeskinder. So kann man von einem irdischen Unsterblichkeitswillen der Seele sprechen, und man wird vielleicht am wenigsten befremdet sein durch das Wort Liebe, welches den Weg des Weiterfließens einer Seele bezeichnen soll.

Dieses Lieben hat eine Richtung; eine Richtung, die sich wiederum nicht oder nur ganz unvollkommen mit Worten aufzeigen läßt, weil es sich durchaus um eine unmittelbare Wahl des Gefühls handelt, um ein Hingerissenwerden im stärksten Falle. Mit dem Wort Richtung zum höher Triebhaften möchte ich andeuten, daß das Lieben als ein Hinneigen zur eigenen Erfüllung und Ergänzung gefühlt wird, so daß in dem Zeugenwollen einer neuen Seele unbewußt ein Zeugenwollen einer wertvolleren Seele liegt.

Und nun die tragische Gefahr: es liegt in jeder edeln Seele das sichere Gefühl, daß es nur eine einzige Wahl für sie im Leben gibt, die ihr zur irdischen Unsterblichkeit verhilft, und daß, wenn sie verfehlt wird, das Tor dieser Unsterblichkeit unauffindbar ist, wenn auch der Körper lebt und sogar sich fortpflanzt. In diesem Verfehlen liegt die tragische Gefahr.

Als Beispiel für ein Tragisches der Seele bietet sich Gyges und sein Ring. Hebbel vielleicht besonders stark hatte ein Wissen um dieses letzte Triebhafte im Menschen, den Kern des Unbewußten. Wir denken an sein Gedicht:

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht?

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Hier droht nur ein Übermaß der Weltempfindung den Schatz des Innern zu verschütten, und schon diese Angst vor dem Bettelarmwerden durch den Verlust. Wieviel mehr kann durch ein Herauszerren vor die Augen der Bewußtheit diese Welt des unbewußten Lebens vergiftet und alles heimliche Klingen getötet werden, wie es uns das Schicksal Rhodopes symbolisiert.

Auch für das Tragische der Liebe findet man bei Hebbel in Herodes und Mariamne ein besonders eindrucksvolles Beispiel. — Eine der merkwürdigsten Geschichten im alten Testament ist die Erzählung vom Sündenfall; die Bewußtheit als die stärkste Versuchung für den Menschen und zugleich als eine schwere Schuld! In der Bibel ist das begründet mit Gottes Gebot und der Strafe für seine Übertretung, vielleicht ist auch ein menschlicher Sinn zu ahnen möglich. Das Mittel der bewußten Verständigung zweier Menschen ist das Wort. Die wortlose, unmittelbare nennen wir Liebe; stärker als jedes Wort und darum wortlos hält sie zwei Seelen zusammen. Wäre es nun möglich, daß diese Fähigkeit zur Unmittelbarkeit der Seele genommen werden kann? — Die Antwort des Dramas ist die Antwort der Bibel: »durch ein Wissen um Schuld«. Schuldgefühl verscheuchte die Unmittelbarkeit, die »Keuschheit« des ersten Menschenpaares im Verkehr mit Gott, Schuldbewußtsein vereinsamt des Herodes Seele. Mariamne hat nicht aufgehört zu lieben, sie versteht, sie verzeiht sogar; aber der König ist verändert, schuldig, bewußt und darum einsam und des Glaubens an Unmittelbares nicht mehr fähig. So ist Mariamnes Liebe ohnmächtig — und würde es sein, auch wenn sie Worte machte — den Panzer zu durchdringen, den die Schuld um des Königs Seele schloß und den Schuld auf Schuld in entsetzlicher Folgerichtigkeit verstärkt.

Ein anderes Tragisches der Liebe zeigen uns die Wahlverwandt-

schaften; hier handelt es sich nicht darum, daß ein Liebender den richtigen Weg zur irdischen Unsterblichkeit durch die Schuld dessen versperrt findet, zu dem er führen sollte, sondern es wird hier überhaupt der Weg verfehlt, ein Kind erzeugt ohne Liebe. In solchem Kind vermag keines der Eltern die eigene Seele zu erblicken, es trägt fremde Züge — das Tor der Unsterblichkeit ist verfehlt.

Wenn man endlich nach einem tragischen Zusammenbruch sucht aus dem Gefühl heraus, eine falsche Richtung eingeschlagen zu haben, so wird man wohl leicht an Judith denken. Sie unterliegt dem Hingerissenwerden zu diesem Übertriebhaften, zu Holofernes; sie fühlt in diesem Augenblick, daß sie jetzt auf dem einzigen Wege fortstürmt, der für ihre Seele zum Weiterleben in anderen Seelen geöffnet ist — und dann kommt der Zweifel, ob das Gefühl sie nicht trog, ob sie es nicht auf sich geladen hat, ihre Seele ins Nichts, in den Tod geführt zu haben, und so will sie auch die mögliche körperliche Reihe ihrer Kinder vernichtet wissen. Hebbel schreibt darüber in seinen Tagebüchern 1840: »Sie kommt zum Holofernes, sie lernt den ‚ersten und letzten Mann der Erde' kennen, sie fühlt, ohne sich dessen klar bewußt zu werden, daß er der einzige ist, den sie lieben könnte, sie schauert, indem er sich in seiner ganzen Größe vor ihr aufrichtet, sie will seine Achtung ertrotzen ... Jetzt führt sie die Tat aus, sie führt sie aus auf Gottes Geheiß, aber sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Ich verwirrt, nur ihrer persönlichen Gründe bewußt.«

Das Aktivsein, das sich auf ein konkretes Ziel richtet, nennen wir Kraft, auch dann, wenn dieses Ziel noch keineswegs klar erkannt ist, sondern nur die Möglichkeit gefühlt wird, zu »können«. Es ist wahrscheinlich ein recht trivialer Satz, daß immer gerade die Jugend, die diese noch ungerichtete oder wenig gerichtete Kraft in sich fühlt und zugleich auch manchmal das unheimlich Unsichere dieses Besitzes, daß gerade die Jugend besonders gepackt wird von der Darstellung des tragischen Verlierens dieser Kraft. So erklärt sich wohl die außerordentliche Wirkung von Werthers Leiden, als es erschien, und von einer großen Zahl Ibsenscher Stücke in unseren Tagen. Von Werthers Leiden sagt Hebbel in den Tagebüchern 1838: »Werther erschießt sich, nicht weil er Lotten, sondern weil er sich selbst verloren hat«. Damit ist das ausgesprochen, an was wir uns hier erinnern wollen. Bei Ibsen ist die Zahl der Beispiele groß: Baumeister Solneß, Rebekka West — um nur diese zu nennen. Es kann im Drama die Hauptsache sein, zu schildern, wie und warum die Handelnden die Kraft in sich verlieren, warum »ihr Wille krank wird« — für den Eindruck des Tragischen selbst kommt es darauf nicht an, und es scheint

mir nötig, dies immer wieder zu betonen, weil immer wieder das Umgekehrte behauptet wird. Volkelt z. B. sagt in seiner Ästhetik des Tragischen S. 102: »Das Tragische spricht zu uns von dem Angelegtsein der Welt auf Zerrüttung und Vernichtung des außerordentlichen Menschen«. — Dies ist sehr äußerlich: es spricht von der Gefahr des Vernichtetwerdens, die allen unsern Möglichkeiten notwendig einwohnt. So nur läßt sich erklären, warum ein ganz außerordentliches Geschehen uns auch dann tragisch ergreift, wenn eben dieses Geschehen nicht die entfernteste Wahrscheinlichkeit besitzt, unser Geschehen zu werden; denn was wir dann fühlen, sind eben unsere Möglichkeiten und die uns selbst einwohnenden Gefahren. Durch welches äußere Geschehen sie im Drama zur Katastrophe führen, dies ist zwar das auslösende Moment unseres tragischen Gefühls, aber nicht ein notwendiger Bestandteil dieses Gefühls selbst.

Wir betrachteten schon mehrfach, daß die Betätigung einer Möglichkeit nur dann richtig ist, wenn sie sich selbst wiedererzeugt oder wenigstens dieser Wiedererzeugung und Steigerung nicht entgegen ist. Genau so, wie auf der Stufe des Triebhaften die Seele aus dem doppelten Grunde nach einer anderen sucht, um selbst größer zu werden und um sich weiter zu geben, so auch hier auf der Stufe des Willens. Wenn das Ziel erreicht ist, dann tut sich im gesunden Falle der Blick auf neue, umfassendere Ziele auf, denen nun mit geübter und gestählterer Kraft nachgegangen werden kann; so hat die Betätigung der Kraft ein Wachsen der Kraft bewirkt. Anderseits wird durch ein erreichtes Ziel ein Werk geschaffen, und jedes gute Werk ist Werkzeug für andere Menschen, ja es kann nur in diesem Falle gut und wertvoll heißen; so hat erfolgreiche Kraftanwendung fremde Kraftbetätigung möglich gemacht.

Gibt es nun hier einen falschen Weg, einen Weg, der die Reihe abschneidet, auch wenn das Ziel erreicht ist, der also zum tragischen Schicksal führt?

Das Gedicht vom verschleierten Bild zu Sais kann uns den Weg weisen. Rein ästhetisch betrachtet ist es eines der geschlossensten, der am meisten und Zug um Zug geschauten der Schillerschen Gedichte:

grauenvoll umfängt
Den Einsamen die lebenlose Stille,
Die nur der Tritte hohler Widerhall
In den geheimen Grüften unterbricht.
Von oben durch der Kuppel Öffnung wirft
Der Mond den bleichen, silberblauen Schein,
Und furchtbar, wie ein gegenwärt'ger Gott

Erglänzt durch des Gewölbes Finsternisse
In ihrem langen Schleier die Gestalt.

Es ist üblich, zu fragen, was denn der Jüngling sah, als er den Schleier hob, und man gibt verschiedene Antworten, von denen mir die unverständlichste zu sein scheint, daß er sich selbst gesehen habe. Ich meine vielmehr, daß der Nachdruck liegt auf dem »Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld« — weh dem, der die Wahrheit geschenkt erzwingt. Dies bricht die Reihe ab, dies ist der falsche Weg der Kraft, der zum tragischen Schicksal führt. Und doch liegt die Sehnsucht nach dem Moment der Lösung so tief in der menschlichen Natur begründet, so sehr ist die Bibelerzählung von dem Fluch der Arbeit aus dem Herzen der Menschen gesprochen, so mancher Faustwunsch steigt auf, mit einem Blick erkennen zu können, was die Welt im Innersten zusammenhält! Ja der Traum vom Moment des Hingehens ins tausendjährige Reich, in den Zukunftsstaat — und was sonst noch — ist oft genug eine Massensuggestion von außerordentlicher Wucht gewesen.

Schlimmer noch, wenn das Geschenktbekommen der Lösung nicht nur unfruchtbar ersehnt wird, sondern wirklich eintritt; der Fluch des ererbten Glücks hat von jeher darin bestanden, Kraft verkümmern zu lassen.

So muß man also in dem Verfehlen des richtigen Weges der Kraft eine typische tragische Gefahr erblicken.

Eine andere tragische Gefahr liegt darin, daß im allgemeinen die Erreichung eines Zieles der Mitarbeit von Menschen bedarf; um die Quelle der Gefahr aus dieser Unfreiheit in den Mitteln am Beispiel aufzuzeigen, denken wir an Schillers Räuber.

Nun wird auch das Tragische des Ziels nur geringe Schwierigkeit machen. Wir müssen uns klar machen, daß es im idealen Falle nur ein Ziel gibt, für das ein Mensch geboren, »berufen« ist, und daß dann nur dieses Ziel die Wirkung hat, ein dauernder Neuerzeuger seiner Kraft zu sein. So kann auch ein falsches Ziel krafttötend, reihenabschneidend wirken. Da nun die Wahl des Zieles im konkreten Falle nicht sowohl von verstandesmäßig restlos zu überlegenden Faktoren abhängt, sondern sehr wesentlich von einem halb unbewußten Empfinden eines uns einwohnenden Gerichtetseins, und da dieses Empfinden durch äußere Suggestion leicht genug abgelenkt werden kann, so liegt die tragische Gefahr des Ziels nahe genug, um in vollem Maße allgemeinmenschlich zu sein. Suchen wir ein Beispiel, so bietet sich Tasso leicht genug dar. Tasso, der berufen ist, auf eigenem Wege ein eigenes Ziel zu erreichen, wird durch die starke

Suggestion höfischen Lebens, durch den Glauben vor allem, die Geliebte erwerben zu können, verleitet, das Persönlichkeitsideal einer ihm wesensfremden Menschengruppe als das seine zu erwählen — ein Versuch, den er nun notwendig mit dem Zerbrechen seines eigenen Wesens bezahlen muß.

So kommen wir endlich zur dritten, höchsten Stufe der Aktivität, dem Schaffen des Neuen. Es liegt nahe, für dessen Möglichkeit das Wort »Genie« zu wählen, und wenn man es vorzieht, so mag es gerne gelten. Vielleicht wird man aber erstaunt sein, wenn ich Hamlet als eine Tragödie der Zielschöpferkraft anspreche in durchaus bewußtem Gegensatz zu der üblichen Auffassung als Tragödie der Unkraft, der Entschlußlosigkeit. Gewiß, eine Kraftnatur hätte anders gehandelt, hätte mit eisernem Besen den Königshof gefegt und sich die entsühnte Krone aufs Haupt gesetzt. Aber ich behaupte: Hamlet ist nicht weniger als eine Kraftnatur, er ist mehr, und darum fällt er der Tragik der Zielschöpferkraft notwendig zum Opfer. Deren Tragik ist dies, daß das Genie kein anderes Mittel hat, sein Werk zu schaffen, als die freiwillige Gefolgschaft edler Menschen. Ein neuer Gedanke kann nicht zwingen durch äußeren Zwang, er ist ein Nichts, ein Wesenloses, wenn ihn nicht Menschen freiwillig in ihren Schoß aufnehmen und ihm Fleisch und Blut geben. Freiwillig; denn nur durch einen in ihm selbst liegenden Zwang erzwingt das Richtige die Anerkennung — ja vielmehr umgekehrt: nur wenn es freiwillige Gefolgschaft findet, ist es richtig, ist es gut. Dies ist die tragische Wehrlosigkeit höchster Menschlichkeit, auf das Band der Freiwilligkeit angewiesen zu sein, das allein Menschlichkeit mit Menschlichkeit verknüpft. Hamlet, der königliche Jüngling, war voll von Kraft und Willen, sein Band auszuwerfen allen denen zu, denen er ein Führer, ein König in mehr als wörtlichem Sinne sein konnte — niemand fing es auf; wo er reine und starke Hände erwartete, da ließ man es schleifen durch den Schmutz der Schande und des Verbrechens. Da zerbrach diese Seele und es blieb nur noch ein starker Trieb übrig: ein Ende zu machen. Ein Trieb müssen wir sagen, nicht ein Wille oder ein Plan, angeknüpft an den Willen dessen, was hinter der Rache kommt. Wenn das so wäre, dann wäre Hamlet nicht ganz zerbrochen, dann hätte er noch Kraft, eben dieses Hinterher zu wollen — nichts davon. Die Tragödie Hamlet ist zu Ende, wenn der Vorhang sich hebt; was wir sehen, ist wie das Taumeln eines edeln Tieres mit der tödlichen Kugel im Körper — der Unverständige wundert sich darüber, und das Kind lacht wohl gar; der tiefer Blickende aber fühlt, daß Edelstes hier vernichtet wurde, und alles, was sich in ihm regt an Sehnsucht nach

dem Schaffen des Ungeschaffenen, schaudert im Gefühle der gleichen Wehrlosigkeit gegen das Gemeine.

Vielleicht darf man den wichtigsten Gedanken hier nochmals unterstreichen: ein Neues kann nicht an Bestehendem nach richtig und falsch geprüft werden; es gibt nur die eine Prüfung dafür, ob es leben kann im Menschen. Dies gilt für jeden Gedanken der Wissenschaft — nur wenn er der Gedanke einer Arbeitsgemeinschaft und Arbeitsgefolgschaft werden kann, heiße er richtig; dies gilt für jedes Sollen — nur wenn es freiwillig zum Wollen gemacht werden kann, wird es zu werten sein. So liegt in dem Schaffen notwendig das Führen, soweit es sich nicht um ein Schaffen des Gefühlslebens handelt, wofür wir das Werten als ein unmittelbares Wählen des Bewußtseins anerkennen. Es gibt auch hier ein tragisches Zerbrechen des Schaffenkönnens etwa eines Künstlers, allein wir wollen dies lieber unter das Tragische der Kraft einreihen, weil sich die Kraft, Künstler zu sein, eben nicht durch Führung, sondern durch Arbeit bewährt.

Es ist kein Zufall, daß der Dramatiker dieses Führenkönnen am liebsten darstellt als ein Führenkönnen einer kriegerischen Menge zu irgend etwas ganz über alles möglich Scheinende hinaus, und so bieten sich denn hier leicht die Schillerschen Dramen Wallenstein und Jungfrau von Orleans als Beispiele an. Über Wallenstein ist wenig zu sagen: als man noch immer nach der tragischen Schuld suchte, fand man sie im Brechen des Treueides, der dem Kaiser geschworen war. Hier ist im Gegenteil ein schönes Beispiel gegeben dafür, daß im Drama die außerhalb geltenden Wertbegriffe versagen, daß das dargestellte Tun vielmehr in sich selbst sein Werturteil enthält, daß es nur nach dem Gesichtspunkt des Wertens alles menschlichen Tuns überhaupt beurteilt werden darf. Nicht das ist Wallensteins Schuld — denn hier ist wirklich von Schuld zu sprechen —, daß er alte Eide brechen wollte, sondern dies ist sie, daß er Führer sein wollte ohne das Führersiegel des Geistes zu besitzen. So kann man Wallensteins Untergang nicht als wirklich tragisch empfinden, es wird nicht eine wirklich vorhandene Möglichkeit zerstört, sondern mehr die Selbsttäuschung fürchterlich gerächt.

Anders bei der Jungfrau von Orleans. So wie es üblich scheint, sie zu spielen, ist sie überhaupt kein Beispiel für uns; denn sie wird als eine von irgend etwas nachtwandlerisch hin und her gerissene Nervenmaschine gespielt, die eigentlich nur ein Parterre von Ärzten sollte interessieren können. Nun gebe ich gern zu, daß diese Auffassung sich als die Schillersche rechtfertigen läßt; aber auch wenn Schiller wirklich selbst diese nebelhafte Romantik des Gerissenwerdens darüber ausgegossen hat, so behaupte ich, daß darunter doch ein echtes Werk

des echten Schiller schläft, und daß es sich lohnen würde, es — meinetwegen mit ein paar Gewaltsamkeiten — daraus zu erwecken. Dann müßte man die Jungfrau spielen als die geborene Heldin aus eigener Kraft, als die geniale Führerin der Menge, und nun müßte dramatisch eben diese Menge der eigentliche Held sein, müßte wie ein Sturm in den kleinlichen Königskreis brechen, mit der Jungfrau verwachsen, wie Körper und Seele verwachsen sind. Dann flutet diese Menge, die einen Gedanken bekommen hat, weiter durch Frankreich — unwiderstehlich wie jede Menge, die einen ganz großen Gedanken trägt. Da kommt der Umschlag: die Jungfrau fühlt sich nicht mehr als Mengenführerin. Und nun handelt es sich um die Frage, was höher sei: Liebe oder Mengenführerschaft. Die Lösung macht das Drama zu dem philosophisch tiefsten Stück Schillers: der Mengengesichtspunkt ist der höchste Wert alles Handelns — Recht der Persönlichkeit ist heilig, Recht der Sache ist höher, der guten Sache, der Sache, die Gefolgschaft erzwingt. In den letzten Szenen muß man fälschen, das Kettenzerbrechen ist störend unmöglich. Sie bricht in Ketten im hintersten Winkel des Turmes zusammen, nicht erblickt von den aufgeregten Engländern, und draußen stürmt die Menge an mit dem Ungestüm, das sie hatte, als die Jungfrau sie führte. Sie führt sie in höherem Sinne auch wirklich, ihr Geist, ihr Gedanke lebt wieder in ihr. Das täuscht die Engländer, irgend eine Staubwolke formt ihre Angst zu Gestalt, und nach erfochtenem Sieg lösen die Franzosen die Bewußtlose andächtig von ihren Ketten.

Wir haben bei diesen Beispielen des Tragischen der Zielschöpferkraft schon so viel vorweggenommen, daß nun über die tragische Gefahr wenig mehr zu sagen ist, die in der Notwendigkeit liegt, führen zu müssen; sie kann von zwei Seiten kommen: vom Führensollenden, indem er diesen notwendigen Weg zum Ziel verfehlt, und von den Geführten, indem sie an entscheidender Stelle die Gefolgschaft weigern. Um für das erste ein Beispiel zu haben, kann man nochmals an Wallenstein denken, man muß dann aber natürlich die Voraussetzung machen, mit der er sich selbst betrügt, daß er überhaupt Führerkraft besitze. Dann kann man sagen, daß er nicht wagt, seine Fahne zu enthüllen, daß er den großen Gedanken verschleiert, so daß er nicht zeigen kann, ob in ihm die Kraft liegt, zu begeistern und eine Menge zusammenzuschweißen. Dies könnte man Wallenstein zur tragischen Schuld anrechnen.

Ein Beispiel für ein Kommen der tragischen Katastrophe von außen ist offenbar Julius Cäsar, der geschichtliche wie der Held des Shakespeareschen Dramas. Der geborene Herrscher, der einzige, der das Römerreich ohne Erschütterung in eine dem Weltreich passendere

Regierungsform hätte überführen können, fällt aus Doktrinarismus, aus kleinlicher Eifersucht und Schlimmerem. Das eigentlich Tragische ist offenbar das, daß diese Gefahr um so größer ist, je edler der Führende, weil er dann immer ausschließlicher auf die freiwillige Gefolgschaft zu rechnen angewiesen ist. Darum vernichtet den Cäsar des Brutus Dolchstoß im Innersten, bevor der Körper stirbt.

Endlich das Tragische der Idee. Man wird kaum ein besseres Beispiel finden können als Ibsens Kaiser und Galiläer. Julian ist ein Genie, er steht an einem Platz, wo er der Führer der halben Welt sein kann, und er bricht innerlich zusammen, als ihm klar wird, daß die Idee, die sein Führen leitete, falsch ist — falsch deshalb, weil sie nicht begeistert, nicht wirbt. Gerade in diesem Drama ist mit besonderer Kunst und Meisterschaft dies erreicht, was immer zu fordern ist, daß gut und schlecht der Idee nicht an Moralbegriffen außerhalb des Dramas gemessen zu werden braucht. Wir können alles vergessen — wir müssen es vergessen — was wir von der Geschichte des Christentums, was wir von Ethik wissen, wir brauchen es nicht; wir erleben es mit dem Drama, wie alles Werten aus dem Gesetz des menschlichen Bewußtseins heraus, aus dem Gesetz der Reihe notwendig fließt. Weil Julians Gedanke die Kraft nicht hat, von Mensch zu Mensch, von Herz zu Herz wie ein Feuer zu laufen, deshalb ist er totgeboren, ist er falsch. Darin liegt nun das Tragische, daß Julian selbst gar nicht vorher entscheiden konnte, ob seine Idee richtig war oder nicht. Er ringt lange und mit höchstem Ernst darum, für ihn hat der Traum der »Götter Griechenlands« einen unendlichen Zauber, er fühlt, wie er ein großes Herz begeistern kann — wirklich, er hat ein Recht darauf zu erwarten, daß dieser Funke von Mensch zu Mensch, von Land zu Land springt, und überall eine vom Düstern erlöste Menge einstimmt in den Jubel von Schönheit, Freude und Lust. Dennoch täuscht er sich — das ist wohl Tragik, höchste Tragik vielleicht.

Vielleicht dürfen wir aber doch versuchen zu erklären, warum Julians Idee kein inneres Leben haben konnte. Hebbel schreibt in den Tagebüchern 1837: »Alle Kunst verlangt irgend ein ewiges Element, darum läßt sich auf bloße Sinnlichkeit (von der sich keine unendliche Steigerung denken läßt) kein Kunstwerk basieren«. Da haben wir den gesuchten Grund: aus Lustgefühl geht keine Reihe hervor, und wenn es die edelste und köstlichste Sinnlichkeit wäre; darum war Julians Gedanke unfruchtbar. So schließt sich der Ring auch auf dieser Stufe: Nur die Idee kann Werbekraft haben, nur die ist richtig deshalb, die neue, höhere Ideen aus sich gebären kann, die neuer menschlicher Schöpferkraft Leben verheißt.

Wir haben es uns zur Pflicht gemacht, ganz im Menschlichen zu bleiben, und wir haben schon die Richtung der menschlichen Möglichkeiten auf steigende Neuerzeugung ihrer selbst als einen Drang nach irdischer Unsterblichkeit angesprochen. Es wird auch Sinn darin liegen, unsere Möglichkeiten als das Göttliche in uns zu bezeichnen, und wenn wir noch daran denken, daß ihre Anwendung ein Tun aus Freiheit genannt werden muß, so hat uns unsere Betrachtung auf einen nichttranszendenten Sinn dieser alten drei regulativen Ideen geführt.

IV.

Die Grundmaße kirchlicher Innenräume und ihre Wirkung auf unser Raumgefühl.

Eine stilgeschichtliche Untersuchung.

Von

Kurt Breysig.

1. Ziel und Ausgangspunkt: San Paolo und Sankt Peter.

Wir sind geneigt, die Empfindungen, die uns Kunstwerke einflößen, in allzu nahe und allzu häufige Verbindung mit den Gedankenketten zu setzen, mit denen der Lebenszweck dieser Werke unser Bewußtsein zu umschlingen und zumeist auch endgültig festzuhalten pflegt. Daneben hegen wir eine sehr unbestimmte Vorstellung von der unmittelbaren Gefühlswirkung der kunstmäßig wichtigen Eigenschaften der Werke, ohne uns über sie doch allzu oft und allzu genau Rechenschaft zu geben. Insonderheit die Baukunst bleibt in diesem Betracht noch vernachlässigt, obwohl sie am ehesten dazu auffordert, diesen Mangel in unserer Bewußtheit auszufüllen. Denn da sie als angewandte Kunst nicht ein Bild des Lebens gibt, sondern dem Leben selbst dient, so ermöglicht sie nicht die Verwechslung, der die früheren Generationen der Kunstgeschichtsforscher bei Behandlung der Malerei und Bildnerei so häufig unterlagen, daß sie die Erzählung der Inhalte eines Gemäldes oder eines Bildwerkes mit ihrer kunstwissenschaftlichen Würdigung verwechselten. Sie gerieten deshalb auch den Bauwerken gegenüber in einige Verlegenheit, so daß wir dann mit Verwunderung etwa an Stelle der zerlegenden Beschreibung einer Kirche eine halb novellistische Schilderung der Gedanken finden, die dem Verfasser bei einem abendlichen Gang durch das Gotteshaus kamen. Aber auch diejenigen Forscher, die von solchen Ausflüchten selbst weit entfernt waren und in voller Einsicht in die Notwendigkeit begrifflicher Begründung vorgingen, sind nicht ganz so verfahren, wie es hier vorschwebt. Jacob Burckhardt selbst, der für dies Amt der kunstgeschichtlichen Forschung mehr getan hat als je einer seit Winckelmann, hat

nie ein Wort von diesen elementarsten Kunstwirkungen gesagt. Unendlich oft finden sich allgemeine Kennzeichnungen wie: majestätische Weite, stolze Höhe oder dergleichen; sie sagen viel, aber sie lassen noch mehr offen.

Da ist nun offenbar nur eine Abhilfe möglich: nämlich das Zurückgehen auf die Urbestandteile der Kunstwirkung einer künstlerischen Hervorbringung. Ein solcher Versuch soll hier in Hinsicht auf die Grundmaße von kirchlichen Innenräumen angestellt werden, d. h. wirklich nur auf die Hauptabmessungen dieser Räume, also Länge, Breite und Höhe. Innenräume sind gewählt, weil sie ihrem Wesen nach viel eher als die Gesamtkörper der Bauten, wie sie das Auge von außen umfaßt, auf diese Gradmaße zurückgeführt werden können. Sie haben vor Außenräumen den Vorzug, daß das Auge an ihnen wirklich drei Abmessungen wahrnehmen kann, während Außenansichten diese Möglichkeit nur in bestimmten Fällen gewähren: von den Ecken oder von einem Standpunkt aus, der höher als ihr Dach ist (welch letzterer Fall deshalb auch ungewöhnliche Reize verschafft: man sieht das Körperhafte und damit das eigentlich Baumäßige, Tektonische eines Hauses nie so gut, als wenn man es hoch von oben sieht, etwa von einem Viadukt oder einem hohen Eisenbahndamm). Doch auch noch hiervon abgesehen ist die Innensicht jeder Außensicht überlegen: sie ist nicht durch die Umgebung noch auch durch die Einzelgestaltung der Ausgliederung des Baus so zerstreut und beirrt wie die Außensicht. Wie wenige Bauwerke sind so ganz körperhaft gebaut, daß sie nach außen überhaupt den einheitlichen Eindruck ihrer drei Grundabmessungen ausstrahlen. Ganze Kunstweisen vereiteln durch ihre Besonderheit eine solche Ausstrahlung: wer von der romanischen Baukunst zur gotischen gelangt, wird durch nichts so sehr befremdet wie durch die fast völlige Vereitelung solchen Gesamteindrucks an dem Äußeren gotischer Dome. Sie zerstreuen durch die Ausbildung der Einzelheit das Auge so sehr, daß es zu keiner Einheit gelangt: höchstens die hohen Chöre der frühesten Gotik sind dazu gefaßt genug, etwa Sankt Peter zu Wimpfen im Tal, oder auch späterhin solche Chöre, die besonders frei hingestellt sind, namentlich aller Strebebogen entbehren — wie etwa der hohe Chor des Domes zu Erfurt oder der der Klosterkirche von Chorin.

Kirchliche Innenräume aber sind gewählt, erstlich weil sie bei weitem am häufigsten große und an sich weit größere Abmessungen aufweisen als weltliche Innenräume in der Regel — Ausnahmen wie der große Saal im Schloss Pommersfelden prägen sich dem Gedächtnis um so tiefer ein —, zum zweiten, weil sie, mit den stärksten Gewichten seelischer Nebeneindrücke beschwert, am leichtesten von der rein sinnlich-

empfindungsmäßigen Betrachtung fortlenken können, zum dritten, weil sie bei grundsätzlicher Einheitlichkeit durch die Mannigfaltigkeit ihrer Einzelausgestaltung — Chor, Querschiffe, Seitenschiffe, Emporen — sehr wertvolle Einblicke in die Abgrenzung und Wandelbarkeit des Gesamteindrucks der drei Grundabmessungen gewähren.

Auf Endgültigkeit oder erschöpfende Behandlung machen die folgenden Erörterungen nicht Anspruch. Sie haben ihren Zweck erfüllt, wenn sie eine Richtung einschlagen, die sich vielleicht erst bei weiterem Fortschritt der Forschung als recht wegsam erweist.

Eine Beobachtung sei an den Anfang dieser Betrachtung gestellt, weil sie — im Jahre 1900 gemacht — auf die Notwendigkeit solcher Begründungsversuche führte. San Paolo fuori le Mura macht den Eindruck außerordentlicher Weite: schaut man länger auf diesen Innenraum, so gewahrt man, daß der überwiegende Eindruck glänzender Pracht mehr noch als durch den gleißenden Schimmer des polierten Marmors, in den der Nachglanz des Kaiserreichs dieses urchristliche Gotteshaus zu tauchen beliebt hat, hervorgerufen wird durch die außerordentliche Weiträumigkeit der Basilika, insonderheit des Hauptschiffes. Dieses hat in den ursprünglichen Maßen — vor dem Brande von 1823, der Neubau der folgenden Jahrzehnte hat die Abmessungen etwas verringert — 24 Meter Breite — heute 22 — gehabt bei einer Länge des Gesamtraumes von 140 — heute 119 — Metern und einer Höhe von heute 28 Metern[1]).

Aber wie jeder Eindruck dieser Art erfährt auch der von San Paolo erhaltene erst durch den Vergleich seinen rechten Nachdruck. Und wie erstaunt man, zu vernehmen, daß die Breite dieses Mittelschiffs genau die gleiche — ehemals noch 2 Meter mehr — wie die des Mittelschiffs von St. Peter ist. Denn gewiß ist man geneigt, diesem größten christlichen Gotteshause der Welt nach jeder Richtung hin weite Maße zuzutrauen, aber der Eindruck ist bei weitem nicht der auffälliger Breitenentwicklung.

Forscht man nach der Ursache, so ist einmal eine Eigentümlichkeit von St. Peter in Betracht zu ziehen, die man seinen Meistern immer wird als Irrtum anrechnen müssen: daß sie alles Erdenkliche getan haben, den Beschauer ihres Werkes über die Riesenhaftigkeit seiner Maße hinwegzutäuschen. Dies verschuldet nicht allein, wie Jacob

[1]) Die heutigen Maße nach Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes Bd. I (1892), Mappe 1, Taf. 17, 21; die alten nach Lübke, Geschichte der Architektur I [6] (1884), 358. Ohne die Unterlage einer so gewaltigen Fülle von Grundrissen und Querschnitten, wie sie in jenem denkmalartigen Werk zusammengebracht sind, wären Untersuchungen wie die hier folgende heute noch nicht anzustellen. Alle Maße sind nach den Rissen Dehios berechnet.

Burckhardt und so viele andere beklagt haben, die viel zu große Bemessung aller Standbilder, oder Berninis in dieser Hinsicht geradezu mörderisch wirkendes Tabernakel, sondern weit mehr die Gestaltung der Baumassen selbst. Jeder Bogen der Reihen zwischen Haupt- und Seitenschiffen ist so gebaut, als habe er auch für sich selbst so klein wie möglich wirken sollen. Man versuche einmal, sich diesen Bau auf ein Drittel seiner Abmessungen eingezogen zu denken, also ein Langhaus von etwa 32 Metern Länge statt 95, von etwa 7 Metern Breite statt 22, und von 15 Metern Höhe statt 46, so würde eine kleine Kirche, eine große Schloßkapelle entstehen, die an sich ganz richtig angelegt sein würde. Dadurch aber erweist sich, daß hier ein Vorgang in der Einbildungskraft der Baumeister stattgefunden hat, der an sich zu mißbilligen ist, nämlich der einer Vergrößerung, der an sich zu einfach und zu grob ist. Ein Meister, der in St. Peter mit den fertigen Abmessungen die doppelten, ja vielleicht die dreifachen Wirkungen hätte erzielen wollen, hätte ganz anders verfahren müssen, und man bildet sich ein, er hätte es auf mehr als eine Weise versuchen können. Die Entfernung aller überlebensgroßen Bildnereien wäre die erste, die Entfaltung übermächtiger Höhen- und Breitenwirkungen wäre die zweite Voraussetzung. Einzelheiten werden noch bei Gelegenheit der Erwägung des Verhältnisses von Gotik und Renaissance zueinander zu erörtern sein.

Auf San Paolo angewandt aber ist wesentlicher die zweite Besonderheit von St. Peter, daß hier nämlich eine an sich außerordentliche Breitenentwicklung — 22 Meter — mit einer ebenso erstaunlichen Heraustreibung der Höhe zusammengeht.

San Paolo seinerseits entbehrt dieses Zusammengehens im ganzen. Zwar ist seine Höhenentwicklung durchaus nicht unbeträchtlich: 28 Meter, aber im Verhältnis zur Breite nicht stark. Höhe zu Breite steht in St. Peter wie 1 : 2,2, in San Paolo wie 1 : 1,2.

Dies Verhältnis der beiden Verhältnisse erklärt alles. Aus ihm ergibt sich folgender Satz als Schluß: Die Breitenwirkung eines Innenraums wird aufgehoben oder geschwächt durch wachsende Höhenwirkung. Ein Satz, der gewiß nicht überrascht, den bildenden Künstlern längst bekannt ist, den auszusprechen sich aber an sich verlohnt. Später wird er noch vielfach bedingt werden, vor allem aber bietet er die Grundlage für weitere Schlüsse.

Nebenumstände wirken ohne Frage mit ein. Basiliken sind nicht hohle Archen: San Paolo wirkt auch um deswillen breiter als St. Peter, weil seine vier Seitenschiffe lediglich durch Säulen vom Hauptschiff und voneinander getrennt sind. So beherrscht der Blick ein wenig auch die über 52 Meter messende Breite des gesamten Langhauses

mit; das entstehende Raumgefühl wogt zwischen diesen 52 und den völlig freien 22 Metern des Mittelschiffs. In St. Peter aber ist den überweiten Spannungen der Seitenbogen zum Trotz der Blick übel verschränkt, vorzüglich durch den sehr großen Umfang der rechteckigen Pfeiler, auch ist das Verhältnis der Gesamtbreite des Haupt- und der zwei Seitenschiffe zur Mittelschiffsbreite — 50 : 22 — absolut geringer als das von San Paolo — 60 : 22 — und noch geringer, wenn man die Riesenmaße des Bauwerks in Betracht zieht.

Ein zweiter Nebenumstand ist die Länge des Mittelschiffes. Sie beträgt in San Paolo bis zum Querschiff absolut zwar wesentlich weniger als in St. Peter — 83 gegen 95 Meter —, aber in St. Peter unterliegt auch die Länge dem Schaden der Gesamtanlage: auch sie erscheint geringer als sie ist; anderseits wird an San Paolo eine zweite Regel offenbar: die Breitenwirkung eines Innenraums wird durch seine wachsende Vertiefung nachdrücklicher. Denn offensichtlich wird die Breite zwar gegen die weiteste Sicht etwas eingeschränkt vermöge des perspektivischen Zusammenlaufens zweier gleichläufigen Geraden — und also auch Ebenen —, im vorderen und mittleren Grunde aber prägt die Tieferführung immer von neuem dem Auge das vorn bestehende Verhältnis ein. Daß außerdem auch in San Paolo der Blick in die Tiefe, wenig gehemmt durch den das Querschiff abgrenzenden Triumphbogen und kaum beirrt durch das zweckmäßigere Tabernakel, auch die Länge des Gesamtraums — 120 Meter — halb mit umfaßt, während die viel gewaltigere Länge von St. Peter — etwa 187 Meter — durch Berninis Tabernakel auch in diesem Betracht geschädigt erscheint, bleibe nicht unerwähnt.

Es wird vielleicht möglich sein, Betrachtungen dieser oder ähnlicher Art auch an andere Gotteshäuser zu knüpfen und aus ihnen Folgerungen für das innere und das entwicklungsgeschichtliche Verhältnis einiger Bauweisen der neueuropäischen Kunst zu ziehen. Die Auswahl ist willkürlich, da der Verfasser nur von solchen Bauwerken sprechen möchte, die er mit eigenen Augen sah, und weil auch von diesen nur einige in Betracht gezogen werden sollten, die hierfür besonders dienlich erschienen.

2. Frühchristliche Basiliken.

Die romanische Bauweise ist wie keine andere, außer allenfalls der reinsten italienischen Renaissance, geeignet, an dem hier gewählten Gesichtswinkel gemessen zu werden. Denn die Innenräume ihrer Kirchen sind in ihrer frühesten Schicht — der des flachgedeckten

basilikaförmigen Baus — auf die volle Ausweitung aller drei Abmessungen gestellt, da die Gotik zwei von ihnen, Höhe und Breite, durch die tief einsetzende Wölbung nicht voll zum Ausklingen kommen läßt. Auch die spätere Schicht des Romanischen, die des gewölbten Langhauses, beschränkt diese Wirkung zwar etwas im gleichen Sinne, aber im Vergleich geringfügig. Einige Nebeneigenschaften der romanischen Innenräume tragen zu dieser Wirkung noch bei: die Gradlinigkeit der Stützen, die nicht nur überwiegend Pfeiler, sondern auch noch schwere und ausgedehnte Rechtecke sind, deren dem Hauptschiff zugewandte Längsseiten den Eindruck der Gradflächigkeit für das Hauptschiff noch vermehren. Die steile Ebene des Obergadens setzt sich in ihnen fort.

Der Grundeindruck, den unsere Empfindung vom Romanischen erhält, der einer sichergestellten Festigkeit, wird unzweifelhaft im Innern zu einem beträchtlichen Teil durch das Grundverhältnis zwischen Breite und Höhe hervorgebracht. Um die Zahlen, die hier von einigen Gipfelleistungen zusammengestellt werden sollen, recht zu werten, ist nützlich, von der antik-frühchristlichen Baukunst auszugehen, die wie in vielen andern Stücken, so namentlich in diesem, Muster und Vorbild der romanischen Weise geworden ist. San Pietro in Vincoli aus dem 5. Jahrhundert mißt im Hauptschiff 15 Meter Breite gegen 18 Meter Höhe, bei 38 Metern in der Länge; San Paolo vor den Toren aus dem 4. und 5. Jahrhundert, wie schon erwähnt, 22 Meter in die Breite, 28 in die Höhe bei 83 Metern Länge, Santa Maria Maggiore aus dem 4. Jahrhundert 15 Meter Breite zu 17 Meter Höhe bei der stattlichen Länge von 70 Metern. Alt-Sankt-Peter endlich aus dem 4. Jahrhundert, das großartigste von diesen frühen Bauwerken, 22 Meter Breite zu 28 Metern Höhe bei der außerordentlichen Länge von 90 Metern [1]).

Die hier genannten vier Gotteshäuser können im ganzen als artvertretend für die Gruppe der frühchristlichen Basiliken in Rom gelten, wenn es auch an einigen Ausnahmen nicht fehlt — so San Lorenzo vor der Mauer aus dem 4. und 6. Jahrhundert, dessen Hauptschiff mit 17 Meter Höhe auf 11 Meter Breite sich wesentlich stärker emporreckt, im Verhältnis wie 1 : 1,5, so San Clemente, das jedoch erst im 12. Jahrhundert, nur in der gleichen Bauweise, errichtet wurde und das mit 15,5 Meter Höhe auf 11 Meter Breite im Hauptschiff beinahe die gleiche Bemessung von 1 : 1,4 aufweist [2]). Für jene regelhaften

[1]) Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst, Atlas I, Taf. 17, 18, 19, 20, 21.

[2]) Insofern erscheint die Regel, die Dehio-Bezold (Kirchl. Baukunst I, 103) aufstellen — die Höhe übersteige in Rom die Breite höchstens um $^1/_8$ oder $^1/_9$ (= 1 : 1,12 oder 1 : 1,11), in Ravenna um $^2/_8$ bis $^2/_7$ (= 1 : 1,25 bis 1,31) in ihrem römischen Teil durchbrochen. Aber da sie in der Hauptsache bestehen bleibt, hat sie den später folgenden Vergleich veranlaßt.

Basiliken aber ergeben sich, wenn Breite, Höhe und Länge des Mittelschiffs, letztere bis zum Querschiff berechnet werden und die Breite gleich 1 gesetzt wird, folgende Zahlen:

San Pietro in Vincoli	1 : 1,2 : 2,6
San Paolo f. l. M.	1 : 1,2 : 3,7
Santa Maria Maggiore . . .	1 : 1,13 : 4,6
Alt-Sankt-Peter	1 : 1,27 : 4,0

Der Eindruck, der in allen diesen Innenräumen hervorgerufen wurde, ist also durchgängig der gleiche wie in jenem Beispiel von San Paolo: der großer Breite. Überschaut man die obigen Verhältnisse, so fällt auf, wie beständig das Verhältnis der Breite zur Höhe bleibt, während das der Breite zur Länge sich vielfach wandelt. Kein Zweifel, daß in jenem Grundverhältnis die Frage, ob Wechsel oder Stetheit, wichtiger ist als das mehrfache Auf und Ab der absoluten Maße, das nebenher geht. Offenbar wird hier ein besonders starker Wille zur Wirkung sichtbar. Und daß diese Wirkung auf breite Festigkeit, dazu auf weiträumige Pracht ausgeht, kann als keinem Zweifel unterworfen gelten. Die Instinkte des kaiserlichen Rom, denen beide Absichten vollkommen angemessen sind, lassen sich hier ohne weiteres als wirksam erkennen.

Die Säulen, die die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen, sind dünn und weit gestellt genug, um das gesamte Langhaus als einen Raum zu empfinden, wodurch die gleiche Wirkung noch stark gesteigert wird. Die breiten Lichtmassen, denen man durch zahlreiche und weite Fenster Zutritt gewährt, vermehren den Eindruck saalhafter Pracht. Die unabsehliche Länge, die in den prunkhaftesten Bauten, namentlich in Sankt Peter, sehr stark herausgetrieben ist, kann auch in diesen äußersten Fällen nur den Grundeindruck verstärkt haben.

Die ravennatischen Basiliken weisen nun aber in dem hier vorzüglich ins Auge gefaßten Punkt, dem Verhältnis der Höhe zur Breite, eine Abweichung auf, die schon bemerkt worden ist. San Apollinare Nuovo, der Kirchenbau Theoderichs, also vor 526 erbaut, zeigt bei einer Breite von 11 Metern eine Höhe von 13,4 — neben einer Länge von 49,5. San Apollinare, das in Classis, der Hafenstadt von Ravenna, von 534 bis 549, also in den letzten Zeiten der Gotenmacht errichtet wurde, ist 14 Meter breit, 20 hoch, 67,3 lang. Die Verhältniszahlen, die sich hier ergeben, sind:

San Apollinare Nuovo	1 : 1,21 : 4,5
San Apollinare in Classe	1 : 1,43 : 4,8

Der Unterschied gegen die römischen Basiliken springt in die Augen: zunächst eine den äußersten Fällen in Rom fast gleichkommende oder sie noch gar übersteigende Heraustreibung der Tiefe, dazu aber,

und dies noch mächtiger, wenigstens [1]) in dem späteren Bau, eine einschneidende Steigerung der Höhe, bei Festhaltung der Breite. Innerhalb der ravennatischen Baugeschichte aber scheint sich eine Bewegung im selben Sinne vollzogen zu haben. Der zweite Innenraum schreitet in beiden Richtungen von dem römischen Verhältnis fort: die Länge ist größer als selbst die in Santa Maria Maggiore, die in Rom in diesem Betracht den äußersten Fall darstellt, das Höhenmaß aber unvergleichlich viel höher als irgend eine römische Basilika!

Auch in den Einzelheiten stellt sich, wenn San Apollinare in Classe als Ziel der Entwicklung angenommen wird, eine gleich gerichtete Vorwärtsbewegung dar. San Apollinare Nuovo — in den ersten Zeiten San Martino geheißen — wie San Apollinare in Classe, wo heute die Fenster zum größten Teil vermauert sind [2]), dessen heutiger Anblick also täuscht, betätigen zwar beide noch den Sinn der römischen Basiliken für weiträumige helle Pracht durch die langen Reihen zahlreicher und enggestellter Fenster im Obergaden, aber in San Apollinare in Classe trägt der wesentlich tiefer als in Apollinare Nuovo endigende Triumphbogen dazu bei, die Aufhöhung des Mittelschiffs deutlicher empfinden zu lassen.

Diese Aufhöhung des Mittelschiffs aber ist in der Richtung dieser Untersuchung die eigentliche Neuerung des ravennatischen Basilikenbaus. Sollte diese Steigerung der Höhenwirkung nur zufällig mit dem Bereich und der Zeit germanischen Einflusses auf den spätrömischen Kirchenbau zusammenfallen, sollte, wenn nicht Blut, so doch Geist der Bauherrn dieser Gotteshäuser auf dieses Emporrücken des Mittelschiffes, das ohne Zweifel eine stärkere, ja eine leidenschaftliche Bewegung der entscheidenden Baugedanken bedeutet, auf die Meister dieser Bauten eingewirkt haben?

3. Die romanische Bauweise Italiens.

Man hat gesagt — es sei dahingestellt, ob mit Recht —, die frühchristliche Basilika sei ganz und gar als Innenraum gedacht und gebaut gewesen, und eben dieser Umstand macht begreiflich, daß eine Untersuchungsreihe wie die hier vorliegende besonders gern hier ihren Ausgangspunkt nimmt. Von den romanischen Kirchen kann dies durchaus nicht gesagt werden; doch wird man nicht behaupten dürfen, daß der wesentlichste Bestandteil ihrer künstlerischen Außen-

---

[1]) Die bei Dehio-Bezold (Kirchl. Baukunst I, 103, vgl. oben S. 41, Anm. 2) aufgestellte Regel erleidet insofern auch für ihren ravennatischen Teil eine Einschränkung.

[2]) Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien (1882) S. 219.

wirkung — die Hinaushebung des Mittelschiffes über die Seitenschiffe — ihre eigene Errungenschaft sei: sie ist ein Erbe der frühchristlich-spätrömischen Bauweise. Wohl aber ergibt sich bei einer Überschau über die glücklichsten Erzeugnisse der romanischen Jahrhunderte in Italien, daß diese Wirkung von ihnen augenfällig gesteigert worden ist. Alle Übergänge und Vorstufen seien hier beiseite gelassen, auch soll nicht erörtert werden, ob und wie sich dieser Vorgang schrittweise vollzogen hat und ob es möglich sein würde, hier zu einer zeitlich sich ordnenden Entwicklungslinie vorzudringen, sondern nur von den reifsten Ergebnissen dieser Bauweise soll die Rede sein.

Der Dom von Pisa ist der Zeit nach eines der frühen, der Reife nach eines der entwickeltsten, wenn nicht das vollkommenste der romanischen Gotteshäuser Italiens. Schon im Äußeren aber weist es die deutlichsten Kennzeichen einer auf Höhenwirkung gestellten Bauabsicht. Während die ravennatischen Basiliken mit ihren Lisenen und Bogen allerdings schon die Senkrechten betonen, geschieht dies am Dom von Pisa weit grundsätzlicher und folgerichtiger. Zwei Ordnungen von Senkrechten türmen sich an den Außenwänden der Seitenschiffe, drei — wenn man das Hauptschiff mit einrechnet, — an der Stirnseite der Kirche gar fünf, davon vier als freigestellte Säulenreihen von besonders lichter und leichter Wirkung. Sehr bezeichnend ist ferner, daß die Dächer der Seitenschiffe in etwas steilerem Winkel zum Hauptschiff emporsteigen als in Ravenna, etwa an San Apollinare in Classe. Überall hat man den Eindruck, als ob die Entwicklungslinie über das halbe Jahrtausend hin, das die beiden Dome trennt und das freilich in manch anderem Bezirk der italienischen Geistesbildung sich wie eine tote Strecke darstellt, dort aufgenommen sei, wo sie damals fallen gelassen wurde. Denn abgesehen von der Pracht des Baustoffs ist die sinnfälligste Änderung die der Höhensteigerung; von den absoluten Maßen des Außenbaus ist die Höhe der Seitenschiffe ganz außerordentlich in Pisa gesteigert: auf dem weiten ebenen Platze recken sich die Außenwände ihrer Längsseiten in steilem Ansprunge hoch auf, und namentlich die enge Stellung der Lisenen im zweiten Geschoß über dem ersten Gesims trägt bei zu der immer neuen Erregung des Eindrucks: schmale Höhe. Kein Zweifel, gemessen an der Folgerichtigkeit der Gotik in dem Streben nach dem gleichen Ziel, bleibt dieser Bau noch weit zurück: die übermächtigen Wagerechten, die an den Seiten zwei-, an der Stirnwand viermal alles Aufstreben des Blickes aufhalten und in die Breite ablenken, sind hier — wie noch viel auffälliger an dem siebenmal im Querschnitt geteilten Glockenturm von 1174 — ein Beweis, wie starke Hindernisse sich die romanische

Weise selbst bereitete und bereiten mußte, auch wenn sie sich zur Höhe streckte.

Im Innenraum des Domes läßt schon das Einzelwerk dies Grundstreben deutlich erkennen, so die recht schmale und zugleich hohe Bogenstellung der die Schiffe trennenden Säulenreihen, so die Aufgipfelung der breiten Bogen dieser Reihe zu den halb so breiten Doppelbogenfenstern des mittleren und den schmalen Rundbogenfenstern des höheren Obergadens, so die sehr wirksame Zuspitzung des Triumphbogens. Auch hier fehlt es nicht an Gegenwirkungen: die völlig palasthafte Geschoßteilung der Stirnwand der Kirche nach dem Innern zu, die noch häufigere Streifenteilung des weißen und schwarzen Marmors, dessen längliche Platten die Mauern verkleiden, diese Längsteilung auch da, wo nicht schwarze und weiße Platten, sondern nur weiße sich ablösen und wo sie durch Profilwechsel betont ist, endlich die Gesimsteilung der Apsis. Dies alles arbeitet die Betonung der Wagerechten heraus. Die Entscheidung aber fällt, und zwar mit einer Gewalt, die stärker ist, als man bei dem ersten großen Werk der neuen Weise erwartet, in den Grundmaßen. Das Hauptschiff erhebt sich bei einer Breite von über 12 Metern zu einer Höhe von 26 Metern. Welch ein Abstand, auch gegen die stärkste Heraustreibung der Höhenwirkung innerhalb des frühchristlichen Basilikenbaus in San Apollinare in Classe, geschweige denn gegen San Paolo fuori le Mura. Die Verhältniszahlen von Breite, Höhe, Länge des Mittelschiffs und Länge des Langhauses — bis zur Apsis — sind diese:

San Apollinare in Classe . . .	1 : 1,4 : 3,4 : 4,4
Dom zu Pisa	1 : 2,2 : 4,6 : 7,5

Man sieht, wie die Bewegung zur Höhenwirkung hin hier einen gewaltigen Sprung vorwärts tut. Denn wenn das Auge schon den Unterschied zwischen San Paolo und San Apollinare in Classe empfindet, so versteht sich, wie stark eine Aufhöhung sich eindrückt, die dem bisherigen Maß fast zwei Drittel seines Betrages zulegt. Wir sind in diesem Betracht nicht unbefangene Urteiler; unsere Augen sind zu sehr an die noch viel erstaunlichere Heraustreibung der Höhe durch die Gotik gewöhnt. Dem Zeitalter aber, für das der Dom von Pisa errichtet wurde, muß diese Höhe erstaunlich und »erhebend« genug gewesen sein.

Nebenher ist die Länge des gesamten Innenraums auffällig, und sie tritt um so stärker in die Erscheinung, als die sehr eigentümliche Überbrückung des Querschiffs durch Bogenspannung und Galerie, ja selbst Fortführung der oberen Wand das Mittelschiff in einer ganz ungewöhnlichen Weise bis tief in den Chor hinein verlängert. Und

man nimmt an diesem Falle wahr, daß Verlängerung eines hohen Innenraums ebenfalls den Eindruck der Höhe verschärft, ganz entsprechend der Regel, die schon für die Breite gefunden wurde, nicht aber ihr entgegenstrebend, wie allenfalls auch möglich wäre.

Jacob Burckhardt hat schon darauf hingewiesen, daß die Bauweise der römischen Basiliken bei der im Dome von Pisa gegebenen Breite sich an zwei Seitenschiffen hätte genügen lassen. San Paolo hat in der Tat seine fünf Schiffe auf 59 Meter Breite des Langschiffes verteilt, während der Pisaner Bau sie in einer Breite von nur 32 Metern unterbringt. Die Verteilung des Raums, das ist bemerkenswert, bleibt im großen die gleiche: die Seitenschiffe von San Paolo zählen 7,6 Meter die inneren, 8,3 die äußeren, also nicht wesentlich mehr als ein Drittel des Mittelschiffs, während in Pisa die Seitenschiffe 4 Meter — genau die inneren, die äußeren etwas mehr — zählen, auf ein Mittelschiff von 12,3 Metern. Der Unterschied, soweit er vorhanden ist, fällt immerhin dahin aus, daß in Pisa die Breite der Seitenschiffe im Verhältnis zum Mittelschiff ein wenig mehr gedrückt wird. Die Sichten dieser Seitenkörper des Innenraums sind ohnehin bei beträchtlich geringerer Höhe auf das Zusammenwirken der beiden Losungen Schmal und Hoch gestellt.

Man ist doch erstaunt über die Gewalt dieser Vorwärtsbewegung und sucht nach Mittel- und Bindegliedern der Entwicklung. San Miniato am Berge wurde ehemals dem 12. Jahrhundert zugeteilt[1]), während als Gründungsjahr des Pisaner Domes 1063 angesetzt ist, doch ist dagegen mit starken Gründen geltend gemacht worden, daß urkundlich 1013 als Anfangsjahr einer Wiederherstellung nachzuweisen ist und daß viele Gründe der Einzelfaktur für die Beibehaltung eines alten Baus sprechen[2]). Vielleicht findet diese Anschauung eine leise Stütze in dem Grundverhältnis von Breite und Höhe des Mittelschiffes, das nach ungefährer Schätzung[3]) 1 : 1,46 beträgt, also dem Verhältnis von San Apollinare in Classe noch ganz nahe bleibt. Diese Stellung in der Entwicklungsgeschichte würde auch dann nicht geändert, wenn man, wofür ebenfalls mit guten Gründen gefochten wird, den Pisaner Dom schon als 1005 in Angriff genommen ansetzt, denn eben jene Meinung von San Miniato hält die Kirche für einen noch aus Langobardenzeit stammenden Bau[4]). Auch zu der Zeit der Erneuerung, der

[1]) Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst I, 238.

[2]) Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien (1883) 377 f., jetzt auch in den Bearbeitungen von Burckhardt, Cicerone II (1898), 222.

[3]) Zugrunde gelegt wurde mangels genauerer Maße die Sicht bei Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst Atlas I, Taf. 77. Nach einer Photographie von Alinari 1 : 1,53.

[4]) Mothes, Baukunst in Italien 372, 376.

doch vermutlich die Inkrustierungen des Inneren angehören, hat man sich der Norm dieser noch stärker zur Wagerechten und zur Breite neigenden Weise angeschlossen: die Schmucklinien, die in schwarzem auf weißem Marmor die Wände des Obergadens geometrisch teilen, tragen durchaus diesen Stempel.

San Zeno in Verona, das im Innenbau heute am häufigsten vor 1050 gerückt wird, das aber auch schon dem System nach für das 9. Jahrhundert in Anspruch genommen wird [1]), würde dann eine weitere Staffel auf dieser Leiter bezeichnen: die Breite seines Mittelschiffs verhält sich zur Höhe wie 1 : 1,9.

Insgesamt ergibt sich nunmehr für den altchristlichen und romanischen Basilikenbau die folgende Reihe:

Santa Maria Maggiore (4. Jahrhundert)	1 : 1,13
San Paolo fuori le Mura (4., 5. Jahrhundert) . .	1 : 1,2
San Apollinare in Classe (6. Jahrhundert) . . .	1 : 1,43
San Miniato al Monte (8. Jahrhundert)	1 : 1,53
San Zeno in Verona (9. Jahrhundert)	1 : 1,9
Dom von Pisa (1005 ff.)	1 : 2,1

Mag es an Ausnahmen, die die Regelhaftigkeit des Aufsteigens dieser Linie stören, auch unter den bedeutenden Bauten nicht fehlen — San Lorenzo vor den Mauern ist eine solche —, mögen die Kleinwerke der Baukunst sie ebenfalls hie und da durchbrechen: die Gipfelleistungen bilden eine unzweifelhaft ansteigende Reihe.

4. Romanische Innenräume im Norden.

Selbst wenn nur Hauptwerke ins Auge gefaßt werden, so ist das Bild der Entwicklung der romanischen Bauweise in den nordischen Ländern, etwa in Deutschland, durchaus nicht ebenso einheitlich. So treibt schon eine der ältesten nachkarolingischen Kirchen von Mitteldeutschland, die von Gernrode aus dem Jahre 961, das Höhenmaß ihres Mittelschiffs so weit empor — 1 : 1,7 —, wie es häufiger erst die großen Werke des 12. Jahrhunderts tun, und die Kirche von Limburg an der Haardt aus dem Jahre 1030, die auf 11,88 Meter Breite 20,40 Meter Höhe des Mittelschiffs hat [2]), weist das gleiche Verhältnis von 1 : 1,7 auf, das auch damals noch schwerlich das zeitgemäße war.

[1]) Burckhardt, Cicerone [8] II 1, 49; Mothes, Baukunst in Italien 317.
[2]) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV (1911), 213.

Gleichviel ob die künstlerische Willkür eines Einzelfalles oder ein weiteres Auseinandergehen der Kunstweisen der Einzelgebiete zu solchen Ausnahmen den Anlaß gegeben hat, immerhin läßt sich annehmen, daß die Gesamtrichtung der Entwicklung eine schrittweise sich vollziehende Steigerung der Höhe darstellt [1]).

Pantaleon zu Köln, dessen Bauzeit aller Wahrscheinlichkeit nach schon in die Jahre 964 bis 980 fällt, zählt 12,7 Meter Breite auf 15,4 Meter Höhe des Mittelschiffs, die Schloßkirche in Quedlinburg aus dem Jahre 997 9,7 auf 14,6, der Dom zu Minden von 1064 13 auf 18,6 Meter. Die Verhältniszahlen, denen sogleich die Längen beigefügt werden sollen, ergeben für Breite, Höhe des Mittelschiffs und Länge des Langhauses die folgenden Zahlen:

Köln, Pantaleon (964)	1 : 1,2 : 3,5
Quedlinburg, Schloßkirche (997) . .	1 : 1,4 : 5,6
Minden, Dom (1064)	1 : 1,5 : 5,4

Man wird diese Gotteshäuser nicht ohne weiteres als artvertretend hinstellen dürfen, aber dem Durchschnitt mögen sie näher kommen als jene noch eben besprochenen Ausnahmeerscheinungen von Gernrode und Limburg an der Haardt, ja Pantaleon mag in Hinsicht auf die Höhe hinter ihm zurückbleiben: es läuft noch einmal zu dem Breiten- und Höhenverhältnis der ersten Anfänge christlicher Kirchenbaukunst in den antikischen Basiliken von Rom zurück. Die Schloßkirche ist ihren Verhältnissen nach ein sehr edles, wenn nicht das edelste Beispiel der frühromanischen Bauweise des nordischen, ja des gesamten Deutschlands. Vergleicht man die Wirkungen seines Mittelschiffs auf das Auge mit denen einer italienischen frühchristlichen Basilika, so ergibt sich, daß die Heraustreibung des Eindruckes der Höhe und damit auch eine gewisse Einschränkung des Breitengefühls noch stärkere Fortschritte gemacht hat, als schon die Entwicklung der Grundmaße erwarten läßt. Zwar die Seitenschiffe sind schmal und tun der Breite des Mittelschiffs wenig Eintrag, aber die Gestaltung der die Mittel- und Seitenschiffe trennenden Stützen ist völlig anders als in den frühchristlich-spätantikischen Basiliken, etwa in San Paolo vor den Mauern, aber auch als in den romanischen Kirchen Italiens, etwa im Dom von Pisa. In San Paolo und doch auch noch in Pisa hohe Säulen, die, in San Paolo schon weit geschwungene, in Pisa noch weiter gespannte Bogen tragend, lichte Durchblicke gewähren und das gesamte Langhaus für das Auge in einen Raum verwandeln, in Quedlinburg da-

[1]) So bereits von Dehio-Bezold (Kirchl. Baukunst I, 216) beobachtet: was den Querschnitt betrifft, so kann man freilich nur ganz im allgemeinen sagen, daß mit der vorrückenden Zeit die Höhendimension stärker betont wird.

gegen die schweren Pfeiler, deren breite Rechtecke sich wie stehen gebliebene Mauerreste ausnehmen und ihrer Form nach mehr bestimmt erscheinen, dem Blick die Freiheit zu wehren als zu gestatten. Wo sie nach dem Gesetz des niedersächsischen Stützenwechsels zweimal für eine Säule den Platz räumen, da sind selbst diese noch unvergleichlich stämmiger als die Pisaner oder die von San Paolo.

An einem solchen Einzelstück der Bauform wird der ganze Gegensatz des Volkstums und der Entwicklungsschichten offenbar. In San Paolo noch alle Pracht, mehr noch alle Leichtigkeit im Verfügen über Räume und über Glieder seines Ganzen; in Pisa zwar ein nach längerer Erstarrung sich erst wieder regender Volkskörper, in eine Jugend zurückgeworfen, sehr ungleich der unendlichen Reife auch noch jener letzten Antike, immerhin aber mit den kaiserlichen Römern doch noch halb bluteins und nächster Erbe ihrer Hinterlassenschaft — die Säulen des Pisaner Domes sind antik. Droben im Norden, nahe dem tiefen Bergwald wird man inne, wie hier wirkliche Völkerjugend mit den Aufgaben ringt, die ihm eine fremde, viel greisere, reifere und deshalb seine Kräfte etwas überspannende Bildung stellte. Auch hier Erbe, so weit der Blick reicht, und dennoch ein viel kindhafteres, ursprünglicheres, erdhafteres Mühen, diesem so römischen Christentum und den Erfordernissen seines Dienstes gerecht zu werden. Wieder ist es wie einst im jugendlichen Altgriechenland, als der dorische Tempel mit schwerer Wucht sein quer lastendes Dach mühsam auf den breiten Säulen emporhob. So scheinen die Pfeiler auch hier wieder mühselig sich gegen die Schwere der ihnen aufgebürdeten Mauer zu wehren, die Säulen sind breit, und ihre Kämpfer — Streiter wider die Last von oben — tragen ihren Namen mit vollem Recht.

Und dennoch, die innerste — vermutlich germanische — Bestrebung zur Höhe trägt trotzdem den Sieg davon, denn oben die massigen und eng gestellten Stützen schließen den Raum zu einem umgrenzten Körper, die Niederkeit der Bogen läßt die obere Mauer früher beginnen und bringt so die gleiche Wirkung hervor; schaut man aus mittlerer Höhe, etwa von dem über die Krypta erhöhten Chor in den Raum, so stellt er sich schon wie ein mittelschlanker Körper dar — natürlich noch nicht von der Erhabenheit wie der fast gleichzeitige Pisaner Dom, hinter dessen Grundverhältnis von 1 : 2,1 er mit 1 : 1,4 ja noch weit zurückbleibt; aber verglichen mit dem ganz gleich bemessenen San Apollinare in Classe wirkt er höher. Der Grund ist am ehesten darin zu suchen, daß hier nicht ein breites Band von Medaillons dem Obergaden einen Teil seiner Höhe nimmt: die dürre Schmucklosigkeit des nordischen Baus eint sich mit seiner leidenschaftlichen

Einseitigkeit, um die eine erstrebte Wirkung hervorzubringen: größere Höhe, also schmalere Höhe.

Im Dom von Pisa aber bewirkt der größere Formenreichtum der Emporengalerie ein Ähnliches: er würde noch höher wirken, entbehrte sein Obergaden dieser Durchbrechung. Wo in Norddeutschland dergleichen unternommen wird, wie in Sankt Ursula zu Köln mit ungeschickter Naivetät oder in Gernrode [1]) mit herrscherlicherem, freierem Verfügen über die Mauermassen und ihre Gliederung, tritt die gleiche Wirkung ein: eine gewisse Abschwächung der Höhenwirkung des Obergadens und damit des Mittelschiffs selber durch seine Auflösung, während San Zeno in Verona gegen den Dom von Pisa das Gegenstück herstellt: sein hoher Obergaden hebt seinen Rückstand gegen das Pisaner Gotteshaus im Grundverhältnis — 1 : 1,9 gegen 1 : 2,1 — wieder auf und würde es noch mehr tun, wenn die Bogen zwischen Mittel- und Seitenschiffen nicht übermäßig weit geschwungen wären und wenn nicht die immer wiederholten Triumphbogen, die das Mittelschiff an jedem zweiten Pfeiler durchqueren, das Auge nicht zur Ruhe kommen ließen und der Höhenwirkung des Mittelschiffs an sich immer neuen Eintrag täten.

Auch die flachgedeckte Basilika der romanischen Bauweise hat in Deutschland, sei es in bevorzugten Vorläufern des 11. Jahrhunderts, sei es — und dies in der Hauptsache — im 12. Jahrhundert, noch einen starken Stoß vorwärts in der gleichen Richtung getan. Von Sankt Michael in Hildesheim ist nicht zur Sicherheit ermittelt, ob sein Obergaden schon in der ersten ottonischen Bauzeit (1001—1033) oder, was wahrscheinlicher ist, erst in der Zeit des Umbaus (1171—1186) unter Bischof Adelog bis zu der jetzigen Höhe emporgeführt worden ist [2]). Hier kommt es zu einer Höhe von 15 Metern auf 8,3 Meter Breite. Die heute nur in den Grundmauern stehende Kirche von Paulinzella, die von 1105 ab erbaut worden ist, erhebt sich noch höher, zu 16,8 Metern auf 8 Meter Breite. Sankt Godehard endlich erreicht in der Reihe der flachgedeckten Basiliken — wie in manchem andern Stück hoher Kunst — den Gipfel: es steigt zu einer Höhe von 18,8 Metern auf bei 8,3 Metern der Breite.

Für diese Gruppe ergeben sich die folgenden Verhältniszahlen für Breite und Höhe des Mittelschiffs, für die Länge des Mittelschiffs und die des Langhauses:

Hildesheim, Michael (1033—1185) . . .	1 : 1,8 : 3,3 : 6,5
Paulinzella (1105 ff.)	1 : 2,1 : 4,4
Hildesheim, Godehard (1133 ff.)	1 : 2,3 : 4,6 : 7,5

[1]) Vgl. die Sichten bei Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst, Atlas I, Taf. 63, 64.

[2]) Kunstdenkmäler V, 201 f.; vgl. dazu Kirchl. Baukunst I, 220.

Aber alle diese drei Bauten zeugen von so viel Kunst ihrer Meister, daß von ihnen am wenigsten nur so nüchterne Zahlen berichten dürfen. Die erhöhte Schönheit der Ruine Paulinzella verstärkt insbesondere den Reiz der Grundmaße noch. Dadurch, daß die Decke, der Dachstuhl fehlen, dadurch, daß der zum Dreieck erhobene Giebel der Stirnseite auch im Innern das Auge aufwärts ziehend sich in den Grund des Himmels zeichnet, dadurch, daß keine zerstreuenden Malereien oder Schmucklinien die Höhe des Obergadens einschränken, wird die Betonung der Höhe gesteigert. Die an sich hoch gelegten Fenster wirken durch das hier, wenn nicht zuerst, doch sehr früh auftretende, dem Auge wohltuende Ebenmaß ihrer Zuordnung zu den Bögen der Mittelschiffstellung — je ein Fenster über dem Scheitel jedes Bogens — an sich wie neue Höhenbetonungen. Sankt Michael, der letzterwähnten Tugend entbehrend, beeindruckt dennoch ganz ungemein das Auge des von ihm Umfangenen in diesem Sinne: der sehr breite Mauergürtel, der sich zwischen dem ersten Gesims über den Säulenbogen und dem Fenstergesims des Obergaden einherzieht, mag dazu wesentlich beitragen. Die Erhabenheit dieses Innenraums, dem seine Querschiffempore einen ungewöhnlichen Reichtum der Sichten, dem seine Deckengemälde und die Mannigfachheit seiner wunderwürdigen Kapitäle eine in Deutschland einzige Überhäufung mit Schmuck der Schwesterkünste schenken, beruht letztlich dennoch in der Höhenwirkung seiner Grundmaße. Sankt Godehard endlich ist ausgezeichnet durch ein auch im Bezirk der romanischen Bauweise ungewöhnliches Zusammenklingen des Außenbaus mit dem Innenbau, das einiger grundsätzlicher Bemerkungen wert ist.

An sich ist die romanische Bauweise diesem Einklang hold. Sie entbehrt, im ganzen gesehen, der Verhüllungen des Leibes einer Kirche durch das überbreitete Gespinst umkleidender Formen, wie es die Gotik so sehr liebt. Einige wenige Ausnahmen können daran nicht irre machen, weil sie an sich vielleicht schon das Herannahen einer ganz entgegengesetzten, der gotischen Kunstgesinnung bedeuten: so die übereinander geschichteten Bogengänge an Stirnseite und Apsis des Domes, die um den ganzen Körper des Glockenturms von Pisa oder — in naiv-ungeschickter Ausführung — an Stirnseite und Apsis von Santa Maria della Pieve in Arezzo (von 1215!), so, um eine durchschnittlichere Kirche zu nennen, die höheren und weiter gestellten, nur doppelt übereinander geordneten Bogengänge an der Apsis von Santa Maria e Donato auf Murano; so auch in Deutschland die mannigfache Verwendung von offenen Bogengängen, als deren Gipfelleistungen nur die Bogengänge der Apsis des Mainzer, die der Türme des Wormser und die der Querschiffe des Speierer Domes genannt seien. Aber

auch in der großen Masse der romanischen Kirchen, die solcher, daß ich so sage, gotisierender Anwandlungen entbehrten, gelangt nicht oft eine zur Auswirkung so starker und doch stiller, leise singender Schönheit, wie Sankt Godehard. Den höchsten Reiz strömt dies große Tonwerk da aus, wo die Höhung des Mittelschiffs über die Seitenschiffe sich nach außen geltend macht: die Verhältnisse, die sich aus der Höhe der Mauern der Nebenschiffe zu den Obergaden des Hauptschiffes ergeben und die in den ebenso köstlichen Abmessungen des festen Gefüges, auf dem die Westtürme ruhen, die in den fortleitenden Bogengesimsen, in dem wunderwert starken Hinausspringen des Querschiffs über die Seitenschiffe nur fortklingen. Und so wird offenbar, daß die steigende Aufhöhung des Mittelschiffs den stärksten Quell springender Kraft und schaffender Schönheit für die eigentümliche Wirkungsart dieser Bauweise darstellt. Zuletzt kein Wunder: denn sie ist wie keine andere, die je im Norden Geltung gewonnen hat, auf die sehr stille, in Wahrheit tiefste und feinste Form baukünstlerischer Beeindruckung gestellt: die durch die Maße derjenigen Flächen und Körper, die dem Bau selbst dienen. Man wird sagen dürfen, daß diese Form zugleich auch die eigentlich der Baukunst angemessene ist. Denn die von ihr abweichenden Bauweisen, die nach innen und nach außen durch Gliedflächen, Gliedkörper zu wirken suchen, die nicht dem Bau, sondern nur mehr ihrem eigenen Zweck, dem Schmucke dienen — etwa die der Gotik, die des Rokoko —, folgen im Grunde mehr den Gesetzen der fremden Künste: der Bildnerei, der Zierkunst, ja selbst der Malerei.

Als der Gewölbebau sich des romanischen Gotteshauses im Norden bemächtigte, ist endlich noch ein letzter Vorwärtsstoß der Entwicklung in der Richtung der Mittelschiffserhöhung eingetreten. Man wird kaum sagen dürfen, um dieses konstruktiven Fortschrittes willen; denn die Flachdecke ermöglichte ebensowohl solche Höherführung. Eher mag man vermuten, daß beide Bestrebungen aus einer Wurzel emporgesprossen sind: auch das Gewölb wirkt schließlich mehr im Sinne der Betonung der Senkrechten als in dem der Wagerechten. Die großen Dome des Zeitalters der Frankenkaiser Speier, Mainz, Worms stellen auch in dieser Hinsicht eine einheitliche Gruppe dar. Im Dom zu Speier, der am frühesten und zwar noch als flachgedeckte Basilika begonnen ist — 1030 —, aber allerdings in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, grundlegend von 1159 ab, noch einmal neugebaut ist, beträgt die — vielleicht Ende des 11. Jahrhunderts festgestellte [1]) — Höhe des Mittelschiffs 29,8, seine Breite 13,8 Meter [2]). Im Dom zu

[1]) Dehio, Kunstdenkmäler IV, 373, 376.

[2]) Nach den Rissen bei Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst Atlas II, Taf. 164, 171, vgl. Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speier und verwandte Bauten (1893) 125 f.

Mainz, der vor 1102 erbaut ist, stehen 13 Meter Breite gegen 23,4 Meter Höhe des Mittelschiffs, im Wormser, dessen Bauzeit das Ende des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts einnimmt, 11,7 Meter Breite gegen 24,2 Meter Höhe des Mittelschiffs [1]).

Für beide Werte sowie für die Länge des Mittelschiffs — bis zum Querschiff — und des Langhauses — bis zur Wand der Apsis — ergibt sich diese Reihe:

Speierer Dom (2. Hälfte 11. Jahrhunderts) . . .	1 : 2,1 : 3,3 : 6,5
Mainzer Dom (1106 ff.)	1 : 1,8 : 3,8 : 6,6
Wormser Dom (Ende 11., Beginn 12. Jahrhunderts)	1 : 2,0 : 4,7 : 7,4

Man sieht, der Fortschritt der Aufhöhung folgt nicht dem Fortschritt der Zeit: der Wille der Kaiser, ihrer weltlichen Größe ein kirchliches Denkmal zu schaffen, ist ihm vorausgeeilt. Mainz tritt als Gewölbbau nicht nur hinter Speier, sondern noch ein wenig hinter dem gewaltigsten Werk des Flachbaus zurück, und auch das späteste Bauwerk dieser Gruppe, der bischöfliche Dom von Worms, erreicht nicht den Aufschwung des Kaiserdomes.

Vergleicht man die Gesamteindrücke dieser Innenräume, so ist die herrscherliche Note doch das Grundmaß. Wessen Auge nur ein wenig empfindlich ist, wird, ohne eine Zahl zu wissen, die drei Räume im Bilde richtig ordnen: in Speier fällt die schmale Höhe ebenso auf wie in Mainz die gedeckte Breite, und Worms hält die Mitte. Im übrigen hat dieser mittelrheinische Gewölbbau romanischer Weise im Vergleich zu den romanischen oder den frühchristlichen Basiliken Italiens noch mehr selbst für die Geschlossenheit des Hauptschiffes getan als die norddeutschen Kirchen, etwa Sankt Godehard und Sankt Michael: der niedersächsische Stützenwechsel läßt doch zweimal unter dreien die Säule zu und gewährt so weitere und freiere Durchblicke vom Haupt- in die Nebenschiffe. Tritt man aber in den Dom zu Mainz, so hat man den Eindruck einer kellerhaft verschlossenen Zusammengefaßtheit des Raums, so schrankenhaft schwer wirken die langen Rechtecke der Pfeiler, so eng gestellt die Bogen zwischen ihnen. Ein Ähnliches gilt von Worms, während in Speier die hier nicht wie in Mainz und Worms jeden zweiten Pfeiler auslassenden Auswulstungen: Halb- und Dreiviertelsäulen, jenen wandartigen, ebenenhaften Eindruck nicht mehr aufkommen lassen.

Dieses Halbsäulenwerk der Pfeiler wirkt zugleich unmittelbar in den Raumeindruck hinein. In steigendem Maße — die Folge ist hier wieder entsprechend der Verhältnisabwandlung Mainz, Worms, Speier — fügen diese Halbsäulen, die an die Pfeiler gekittet sind, an sich nicht

[1]) Nach den Rissen bei Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst Atlas II, Taf. 164, 171.

günstig, in Speier geradezu ungeschickt wirkend, immer wiederkehrende Bestandteile in das Bild, die das Auge in senkrechter Linie und nach oben leiten. Die ungefüge Hand, die in Speier waltete, hat auch diese Senkrechtenwirkung nicht eben rein ausklingen lassen: die Durchschneidungen durch die Pfeilergesimse, die in Mainz gänzlich vermieden sind, in Worms nur eben erst auftreten, wirken in Speier schlechthin häßlich, die Unterbrechung der Halbsäulen mittwegs durch weit ausgekragte Zwischenkapitäle ungünstig. Dennoch ist nicht zu verkennen, wie hier der innerste Sinn der Gotik, der auf Senkrechte, Emporleitung des Blicks und Aufhöhung gestellt ist, sich schon stark regt, wenn auch erst ungefüg und durch die romanischen Mittel, die ihm vorerst allein zu Gebote stehen, bei Erreichung seines Zweckes noch vielfach behindert.

Das Gewölbe erscheint nunmehr in gleichem Licht. Es ist in Speier noch sehr ungeschickt aufgesetzt: die Gewölbbogen und Gunte strahlen nicht völlig wachstumsmäßig aus den Halbsäulen, die doch schon die Tätigkeit gotischer Dienste zu versehen hatten. In Worms wie in Mainz, wo schon frühgotische Einflüsse die Querbögen zugespitzt haben [1]), ist diese Überleitung schon viel gesünder gelöst; immerhin verbleibt der Eindruck der Verjüngung nach oben, und das ist ein im Kern gotischer Zug.

Was hier ausgesagt wurde über die Richtung der Entwicklung, gilt nur von den Hauptwerken des Zeitalters und des Landes. In vielen Fällen minder von außen geförderten, minder innerlich erregten Schaffens mag man die alten oder mittleren Grundmaße beibehalten. Am Kreisrand deutschen Landes und Lebens sind noch in den letzten Ausgängen der romanischen Bauweise andere Verhältnisse gewählt worden: so in der Abteikirche von Jerichow, die erst um 1200 ausgebaut wurde. Sie weist in Breite und Höhe des Mittelschiffs bei flacher Decke noch ein Verhältnis von 1 : 1,62 auf [2]), und man wird sagen müssen, daß diese Überlieferungstreue der künstlerischen Gesamthaltung des Gotteshauses durchaus entspricht, das mit ruhevoller Schönheit der Grundformen seines Körpers so im Äußeren wie im Innern eine Zurückhaltung in der Einzelausformung verbindet, die um 200 Jahre hinter die anderthalb Jahrhunderte früher erbauten Kaiserkirchen zurückzuleiten scheint. Nur daß doch — etwa an dem unsäglich kostbaren Ziegelkämpfer der Backsteinsäulen oder an den Laibungen der Bögen oder an der Balustrade des über die Krypta gehobenen Vierungschores — eine Feinheit und Zierde der Ausformung

---

[1]) Dehio, Kunstdenkmäler IV, 460, 228.

[2]) 660 : 1070 Fuß, so nach Adler, Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preußischen Staats I (1859 ff.), Bl. XXII.

ins Auge fällt, die man wiederum weder nach Gernrode noch nach Quedlinburg zu denken vermöchte, die vielleicht den nachgewiesenen Übertragungen aus der Lombardei zuzuschreiben, vielleicht auch der inzwischen fortgeschrittenen inneren Reife beizumessen ist.

5. Die nordostfranzösische Gotik.

1. Die Steigerung der Höhenmaße.

Wenn schon die rein romanischen Kirchenbauten des 11. und 12. Jahrhunderts den steigenden Zug zur Höhung des Mittelschiffs in den absoluten wie relativen Maßen aufweisen, so gilt das gleiche von der Bauweise, die man sich für Deutschland gewöhnt hat Übergangsstil zu nennen: auch in dem Land, in dem die Wiege der Gotik selbst steht, in Nordostfrankreich, ja für dieses viel mehr als für Deutschland, insofern, wie Dehio gelehrt hat, der deutsche Übergangsstil schon von der fertigen französischen Gotik beeinflußt wurde.

Das Schicksalsjahr 1144, in dem zum erstenmal ein im reinen gotischen Sinn errichtetes Bauwerk fertig dastand, ist für die hier verfolgte Betrachtungsreihe ohne Bedeutung, da ja der hohe Chor von Saint Denis zur oberen Hälfte ebenso wie das später errichtete Langhaus der Abteikirche dem Neubau von 1231 zum Opfer fiel. Aber die Kathedrale von Noyon, die nach dem Brande von 1131 erneuert, um 1150 begonnen sein mag, gehört in den Bannkreis, in den das Vorbild des unbekannten Meisters von Saint Denis seine Nachahmer schlug. Und hier findet sich denn auch schon der Geist der neuen Bauweise vollkommen verleiblicht. Wohl hat die im Sinne schon ganz gotische obere Triforienreihe des Hauptschiffs noch Rundbogen über den Säulchen, und die größere untere Emporenreihe von Doppelbogen ist an sich ein Erbstück der romanischen Bauweise, das bereits Saint Remy zu Reims, geweiht 1049, und Saint Etienne zu Beauvais [1]) — Langschiff des 12. Jahrhunderts — aufweisen und das späterhin bereits die steigende Frühgotik der Franzosen beiseite gelassen hat; aber in allen Grundzügen ist das Werk gotisch. Die Breite und Höhe des Mittelschiffs — der in dem Zusammenhang dieser Untersuchung zumeist zu beachtende Punkt — betragen 9,7 und 22,5 Meter. Ihr Verhältnis 1 : 2,3, an sich den gewohnten Zahlen der romanischen Kirchen des französischen Nordostens weit überlegen an Höhensteigerung — Saint Remy zu Reims, das doch wohl der gewaltigste Bau der spätromanischen Zeit in diesem Kunstgebiet ist, hat bei einer Breite

[1]) Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst, Atlas II, Taf. 152.

von 14 eine Höhe von 24 Metern [1]), ein Verhältnis also von 1 : 1,7 — wird für das Auge noch an Einseitigkeit außerordentlich gesteigert durch die Gliederung und die Auflösung der umschließenden Seitenmauern.

Man vergegenwärtige sich die Innenräume von Sankt Godehard zu Hildesheim, des Doms von Speier und den der Kathedrale von Noyon: neben die älteste durchgeführte gotische Kirche Frankreichs — d. h. Europas, der Welt — sind hier zwei deutsche Beispiele der romanischen Bauweise gestellt, weil an so eindrucksvollen und einheitlichen romanischen Werken in Frankreich Mangel ist. Für alle drei Gotteshäuser sind in den mittleren Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts die Grundzüge festgestellt worden, und die Innenräume aller drei weisen genau das gleiche Verhältnis auf: 1 : 2,3. Dennoch ist der Eindruck, den sie dem Auge machen, eben in Hinsicht auf die Breiten- und Höhenwirkung ein gänzlich verschiedener. Speier, das größte Werk des romanischen Kreuzgewölbebaus [2]), wirkt auf das Auge breiter als die flachgedeckte Basilika von Sankt Godehard. Die Kathedrale von Noyon aber mit ihrem vollkommen ausgebildeten Rippengewölbe wirkt wiederum minder breit als der Dom von Speier.

Kein Zweifel, der Grund für diese Verschiedenheit der Wirkung ist zuerst in der Verschiedenheit der Deckung der drei Räume zu suchen. Die flache Decke von Sankt Godehard zieht freilich auch an den Seiten, zunächst den schließenden Mauern, den Blick aufwärts, dort in eine Höhe, die dem romanischen wie dem gotischen Kreuzgewölbe versagt ist. Mit allem Bedacht ist daher in dem soeben aufgestellten Satze die Behauptung vermieden, Sankt Godehard wirke niedriger: das ist in der Tat unmittelbar nicht der Fall. Wohl aber wirkt sein Mittelschiff breiter, sicher vornehmlich deshalb, weil die rechteckige und in eine Ebene gezogene Decke dem Auge die volle Breite entgegenwirft, die die sich dem Blick an den Seiten entgegenbiegenden Gewölbedecken von Speier wie von Noyon nicht mehr zu bieten haben. Dabei ist in Rechnung zu ziehen, daß der Boden, der ja das gleiche, d. h. nach gleichem Verhältnis bemessene Rechteck in allen drei Fällen aufzuweisen haben würde, hier versagt, erstlich weil er überhaupt von dem ihm zu sehr genäherten Auge des Beschauers bei weitem nicht ebenso stark als Einheit empfunden wird — von der Empore her gesehen möchte er dem Blicke eher stand halten —, zum zweiten aber, weil er durchaus nicht durch einen ähnlich festen Rahmen umschließender Linien und Flächen abgegrenzt und zusammengehalten ist wie die Decke.

[1]) Zahlen für den Chor. Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst Atlas II, Taf. 46.

[2]) Die Wölbungen des Mittelschiffes sind zwar der Hauptsache nach nach dem Brande von 1689 neu errichtet, aber nach dem Muster der damals unversehrt gebliebenen (so nach Meyer-Schwartau, Dom von Speier).

Das gotische Rippengewölbe von Noyon aber wirkt in gleicher Richtung, wenn auch vielleicht nicht mit der gleichen Spannung des Unterschiedes. Seine Rippen und seine Schiedbogen setzen tiefer ein als die von Speier. Die schmaleren Rechtecke, die seine Gewölbabschnitte im Vergleich zu den geviertmäßigen oder geviertnahen von Speier darstellen, teilen die Gesamtheit der Decke öfter und lassen sie also weniger wuchtig und massig und dadurch, so paradox dies zunächst scheinen mag, auch weniger breit erscheinen.

Eine zweite Gruppe von Gründen für die nachdrücklichere Höhenwirkung zuerst des fränkisch-romanischen Baus gegen den niedersächsisch-romanischen des gotischen Innenraums ist sicherlich in der gehäuften Anwendung von Senkrechten zu suchen, die überall den Blick auffangen und in die Höhe lenken. Die herrschenden Linien von Sankt Godehard sind die Wagerechten, im Dom zu Speier treten schon sehr viele — für einen romanischen Bau besonders viele — Senkrechten auf, aber noch sind sie in allzu dicke Breitenmaße verfangen und von Pfeilergesimsen, von Reihen von Zwischenkapitälen halb um ihre Wirkung gebracht. In Noyon aber obsiegt die Senkrechte völlig: vornehmlich durch die den Pfeilern vorgestellten Halb- und Dreiviertelsäulen, die von keiner Auskragung, keinem Zwischenkapitäl gehemmt unaufhaltsam drei Geschosse hoch aufschießen.

Die Entscheidung liegt demnach bei den Grundmaßen. Einer der treibenden Kunstgedanken, die die Entstehung der Gotik aus der romanischen Weise herbeigeführt haben, war sicherlich der Drang zur Höhe und die Entwicklung der Gotik von ihren Anfängen bis zu ihrer ersten und allerdings bleibend stärksten Entfaltung wird in einem der entscheidenden Merkmale gekennzeichnet durch den gleichen Fortschritt zu immer nachdrücklicherer Höhenausbildung. Ein Blick auf die Maße und Verhältnisse der Mittelschiffe in allen den erlauchten Domen, die nun in stetiger Folge in dem schöpferischen Heimatbezirke der Gotik, in Nordostfrankreich, in einer Blütezeit ohnegleichen emporschossen, erhärtet beide Behauptungen.

Noyon[1]) (beg. um 1150)	9,7 :	22,5 :	42,7 :	83,3	= 1 :	2,3 :	4,4 :	8,6.
Paris[2]) N. D. (beg. 1163)	13 :	31,4 :	55,6 :	118,7	= 1 :	2,4 :	4,3 :	9,1.
Soissons[3]) (beg. um 1180)	13 :	29,7 :	53 :	108	= 1 :	2,3 :	4,1 :	8,3.
Chartres[4]) (beg. 1195)	15,4 :	33,8 :	56,7 :	115,3	= 1 :	2,1 :	3,7 :	7,4.
Reims[5]) (beg. 1212)	14 :	37,6 :	66 :	135	= 1 :	2,6 :	4,7 :	9,1.
Amiens[6]) (beg. 1218)	14 :	41,4 :	54,3 :	133	= 1 :	2,9 :	3,9 :	9,5.
Beauvais[7]) (beg. 1225)	14,3 :	46,7 :	(25,3) :	(47,7)	= 1 :	3,3 :	(1,7) :	(3,3).

[1]) Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst, Atlas IV, Taf. 361, 371.
[2]) Ebenda Taf. 362, 375. [3]) Ebenda Taf. 361, 383.
[4]) Ebenda Taf. 363, 382. [5]) Ebenda Taf. 363, 484.
[6]) Ebenda Taf. 363, 385. [7]) Ebenda Taf. 363, 386.

Aus dieser Tafel, deren erste Säule Breite und Höhe des Mittelschiffs, Länge des Langhauses bis zur Vierung und bis zum Scheitel der Rückwand des hohen Chors in Metern, deren zweite Säule die gleichen Maße in Verhältniszahlen angibt, läßt sich mehr als eine Beobachtung über Richtung und Schrittmaß der Entwicklung ablesen. Die Reihe der Hochkirchen ist auch für die bedeutenden Werke der nordostfranzösischen Gotik nicht vollzählig; Laon, Sens, Troyes würden zunächst eingefügt werden müssen. Aber wer diese Gotteshäuser kennt, weiß auch, daß sie aus mehreren Gründen — am öftesten aus dem allzu romanischer Kernbestandteile — entbehrt werden können. Jene sieben Bauwerke aber stellen in Wahrheit, da ja das älteste, Saint Denis, nicht mehr an ihrer Spitze stehen kann, die fortleitende Hauptkette der Entwicklung gotischer Baukunst dar.

Zunächst steigt die absolute Zahl der Höhenentwicklung fast völlig gleichläufig mit der Zeitfolge der Entstehung. Die auffälligste Ausnahme, die Liebfrauenkirche von Paris, ist begreiflich: für die Hauptstadt des Reiches ist vor der Zeit eine besonders starke Anstrengung gemacht worden. Chartres bleibt zurück aus einem auch sonst nachweisbaren Konservativismus. Wer die Blicke über die anderen Zahlensäulen der Tafel gleiten läßt, findet allerdings, daß mit einigen — in jedem Falle besonders zu begründenden, ja charakteristischen — Ausnahmen das gleiche Ansteigen auch in den anderen absoluten Maßen, also in der Gesamtgröße der Gotteshäuser stattfindet. Auch dieses Ansteigen ist bedeutsam — zunächst für die Geschichte des Glaubenseifers und des Gemeindestolzes der beteiligten Kleriseien und Bürgerschaften, dann auch für die Entwicklung der künstlerischen Gesamtabsichten des Kirchenbaus: man will durch immer gewaltigere Abmessungen nach allen Seiten hin Wirkung ausüben. Aber prüft man die entscheidende Zahlensäule, die das Verhältnis der Höhe zur Breite des Mittelschiffs erkennen läßt, so erweist sich, daß die vorherrschende Steigerung der Gesamtmaße, d. i. der Mittelschiffshöhe, alle anderen hinter sich läßt.

Am offensten sichtbar wird das Bestreben, dieses eine Maßelement zu steigern und immer weiter zu steigern, in den vier letzten Gliedern der Kette. Notre Dame von Paris erscheint im Innern hoch, da man nach der noch fast romanisch breit wirkenden Stirnseite, deren Eindruck man beim Eintritt noch auf der Netzhaut trägt, nicht diese Höhe erwartet. Reims aber steigert den Höheneindruck noch, obwohl hier die sehr tief eindringende Proportionierung vielleicht die Einseitigkeit dieser Einwirkung abschwächt. Nebenbei gesagt eine bemerkenswerte Erfahrung: es ist, als ob die Anmut des Singens aller Maße, die in diesem wahrhaft klassischen Bau in vollem Einklang miteinander stehen,

die Betonung der Höhe, obwohl sie ihr fast alle dienen, ein wenig minder stark durchwirken läßt.

Amiens steigert den Höheneindruck unbedingt, man möchte sagen, noch weit mehr als der Zahlenunterschied erwarten läßt, obwohl dieser schon groß genug ist — von 2,9 : 2,6. In das Unfaßbare aber wird die Wirkung der Höhe getrieben in Beauvais, wo diese Entwicklung den Scheitel ihrer Bahn erreicht, wo die innere Höhe des Gewölbes 46,7 Meter beträgt — nach anderen Messungen 48,1, außen 68 Meter. Wer etwa das Glück hat, diese Kathedrale zur Zeit der Dämmerung an einem Sommertag zu betreten, wer dann die höchsten Mauerflächen des hohen Chores noch von den letzten Scheinen des Lichtes erhellt sieht, da unten schon das Dunkel zwischen den Pfeilern wogt, unterbrochen nur von der Lampe, die von dem unnennbar hohen Gewölb der Vierung an einem unendlichen Seil herabhängt, der erfährt den ganzen Zauber gotischer Grundmaße. Hier weicht in Wahrheit die Höhe in nicht erkennbare Ferne zurück, hier wird die Seele in Wahrheit von dem Schauer des Unermeßlichen ergriffen. Und man empfindet, daß der Meister dieser Hochkirche wirklich den Ossa auf den Pelion häufen, daß er ihrem Innern Turmeshöhe geben wollte, man empfindet so, ohne zu wissen, daß dieser Raum noch um fünf Maßeinheiten höher ist als der höchste Dom von Frankreich, als der von Amiens, und noch um drei höher als der höchste deutsche Dom, als der von Köln, und daß hier das Äußerste von schmaler Höhe erreicht ist, daß hier die Höhe des Mittelschiffs drei- und dreizehntelmal so viel mißt als seine Breite. Diese Kirche hat die Losung der Gotik »schmale Höhe« bis in die letzten Folgerungen erfüllt, sie ist der höchste Kirchenraum von Nordostfrankreich und aller hohen Gotik, und da sie selbst Sankt Peter noch um ein Geringes an Höhe übertrifft, so ist sie der höchste Gottessaal der Christenheit, vielleicht der höchste Saal der Welt. Daß dies Gewölbe zweimal zusammenbrach, ehe es endgültig aufgerichtet werden konnte, daß der Turm über der Vierung, der einhundertdreiundsechzig Meter maß und mit dieser Höhe für ein halbes Jahrtausend der höchste in Europa geblieben wäre[1]), einstürzte, ohne daß man wagte, ihn wieder aufzurichten, daß dieser Dom also ein Torso blieb, trümmerhafter als der von Köln vor 1842, dies alles mindert nicht, sondern mehrt, wie jede Tragik des Nichtvollendens, die Wucht des Eindrucks dieser Kathedrale.

---

[1]) St. Martin zu Landshut 141, Straßburg 143, Rouen 148 kommen von alten Türmen allein ihm nahe; die Erneuerungen Köln 156, Ulm 161 und die Kuppel von St. Notre 133 Meter seien zum Vergleich genannt.

2. Die Betonung der Senkrechten in der baukünstlerischen Gliederung.

So gewiß die Steigerung des einen Grundmaßes den sinnlichen Eindruck des neuen gotischen Innenraums am stärksten bedingt, so gewiß reihen in der Gestaltung und Gliederung der begrenzenden Steinwände sich ihr wirkende Formen an, die ihr verwandt sind, insofern sie die Senkrechte zur herrschenden Linie machen. Deren Wirkungen und ihre künstlerischen Ursachen, deren jede einen eigenen Abschnitt in einer Entwicklungsgeschichte der Gotik beanspruchen würde, können hier nur gestreift, dürfen aber nicht übergangen werden. Denn erst so kann jene erste Grundwirkung recht begriffen werden.

Begleitet man die Reihe der nordostfranzösischen Kathedralen nach der Folge ihrer Entstehungszeiten, so stellt sich Notre Dame von Paris in mehr als einem Betracht wie ein zögerliches, allzu konservatives Glied im Fortschritt der Kette dar. Gegen Noyon insbesondere weist es in der Einzelgestaltung mannigfache Rückschläge auf. Sie zu erwägen ist jedoch fast ebenso vorteilhaft für die Erkenntnis des Formengebäudes dieser Bauweise wie die Durchmusterung der vorwärtsführenden Bauten, vor allem darum, weil Notre Dame in jedem Betracht einen Rückfall in die zuvor herrschende Bauweise bedeutet.

Wohin man blickt im Hauptschiff von Notre Dame, finden sich Spuren romanisierender Breitstelligkeit und Schwerfälligkeit, vergleicht man es mit dem von Noyon. Die Stellung der Stützen zwischen Haupt- und Nebenschiffen ist breiter, die Bogenöffnung niederer als in Noyon. Das gleiche Verhältnis waltet in den oberen Geschoßteilungen der Wände des Mittelschiffs ob. Die Emporenöffnungen in Notre Dame zählen drei Bogen gegen zwei in Noyon, und sie sind nicht allein breiter, sondern auch in den Maßen schwerfälliger als dort. Doch im Obergaden sind die Fenster in Paris breiter und in den Maßen weitläufiger als in Noyon.

In dem einen oder anderen Stück ist Noyon allerdings stationärer, konservativer, d. h. — wenn auch mit Vorbehalt — romanischer als Notre Dame. Es hat, dies fällt zunächst ins Auge, noch einige reine Überbleibsel romanischer Formensprache — entsprechend etwa den Westtürmen der Außenseite, die eine sehr denkwürdige Vorstufe des vollendeten gotischen Turms, ein Ringen um ihre erst später gefundene endgültige Form darstellen — so die Rundbogengalerie unter den Fenstern des Obergadens. Es weist ferner noch nicht die Einförmigkeit und Gleichstelligkeit der Stützen auf, die später in der nordostfranzösischen Gotik die streng festgehaltene Regel wird, sondern eine Doppelung, je zwei Bogen sind zu einer Einheit gezogen: die

Säule, die die beiden Bogen dieser Einheit trennt, ist die alte romanische Rundsäule geblieben und tritt weit zurück hinter den zu mächtigen Säulenbündeln entwickelten Pfeilern, die die Einheit begrenzen. Kein Zweifel, das Hauptschiff von Noyon wird durch diese Doppelung unter das edle, ebene Maß einer seine ganze Länge durchschreitenden Teilung gestellt: aber diese Teilung ist nicht die Weise der gotischen Meister; man erinnere sich, daß gerade die spätesten romanischen Innenräume Deutschlands dies Mittel angewandt haben. Die Dome von Speier, Mainz, Worms zeigen im Hauptschiff gleichmäßig, wenn auch in sehr weit voneinander abweichenden Einzelformen einen Stützenwechsel dieser Art auf. Insofern weist die Kathedrale von Noyon, deren Baubeginn mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem jüngsten der drei deutschen Dome, dem Wormser, fällt, rückwärts: nur die entsprechende Rhythmisierung der Decke in Gewölbabschnitte, die in allen jenen drei romanischen Hauptschiffen der Doppelung der Stützen entspricht, fällt in Noyon fort: man kann auch hieran erkennen, wohin des Weges die Entwicklung geht, und man wird in der Tat sich nicht wundern dürfen, daß gerade diese an sich edle Form künstlerischer Gestaltung von der Gotik verworfen worden ist.

Darüber sei eine grundsätzliche Bemerkung gestattet. Die breiten Gewölbabschnitte, die in Speier, Mainz, Worms entstehen, entsprechen ganz und gar dem Eindruck schwerer Breite, den die romanische Bauweise immerdar hervorzurufen trachtet. Aber eben deswegen sind diese schweren Gevierte der Gotik unwillkommen, und sie löst sie deshalb in schmale und lange Rechtecke auf — von den statischen Notwendigkeiten sei hier vorläufig ganz abgesehen. Und selbst das eintönigere Schrittmaß einer einfachen Wiederholung dieser schmalen Rechtecke ist ihr gemäßer als irgendwelche verdoppelnde Bindung und ihr Zweitakt. Denn die schmale Länge des Hauptschiffes wird greifbarer bei häufiger Abgrenzung, bei schmalen Abschnitten, als bei seltenen und breiten Teilungen.

Anderseits ist der Senkrechten in Paris eine minder herrscherliche Stellung eingeräumt als in Noyon. Die Halbsäulen, die die Pfeiler dem Hauptschiff zuwenden, setzen in Noyon auf dem Boden der Kirche an, um in einer unaufhaltsamen Bewegung bis zu dem sie krönenden Halbkapitäl emporzuschießen, in Notre Dame von Paris aber wurzeln sie — an sich mit ihrer Unterlage nicht eben glücklich verbunden — erst auf dem Abakus, der Deckplatte des Kapitäls der unteren Rundsäulen — ein Notbehelf, der in Noyon nur an den Stützen zweiten Ranges, den mit den voll ausgebildeten wechselnden Pfeilern, eintritt. Auch treten diese einzigen Träger der unbedingt senkrechten Richtung in Paris weit weniger hervor als in Noyon, wo sie sich

stärker hervorwölben. Nur in einem Punkt ist auch hier Notre Dame fortschrittlicher: die Halbsäulen sind im Verhältnis höher aufwärts geführt als in Noyon: bis zur Mitte der Fenster des Obergadens, während sie in Noyon noch nicht bis zur Höhe der Unterkante dieser Fenster emporleiten. Doch bekämpfen sich hier zwei Wirkungen, die durch die gleiche Ursache herbeigeführt sind: das in Noyon auf solche Art tiefer ansetzende Gewölbe verstärkt die Höhenwirkung des Hauptschiffes mehr als das höher ansetzende, aber solchergestalt flachere Gewölbe von Notre Dame.

Die Rückbiegungen, die der Pariser Dom aufweist, haben die Entwicklung nicht aufgehalten, die vorwärts weisenden Linien seiner Ausgestaltung sind weitergeführt worden. Ein Überblick über die Reihe der nun sich anschließenden Hauptwerke von Chartres, Reims und Amiens beweist dies. Nur daß auch diese späteren Glieder der Reihe es nicht an Unregelhaftigkeiten und an Abweichungen von der zu erwartenden Richtung ermangeln lassen. Aller Reiz der Besonderheit dieser Bauwerke, alle Persönlichkeit der hinter ihnen stehenden Meister hat sich in ihnen vielleicht noch deutlicher bezeugt als in der Steigerung und Fortbildung der einmal aufgenommenen und schon eine Strecke fortgeführten Kunstgedanken.

So ist kein entschiednerer Gegensatz denkbar innerhalb einer einzigen, in allen Grundzielen straff festgehaltenen Bauweise und bei im ganzen gleichen, sehr weiten Maßen als zwischen den Hochkirchen von Chartres und von Amiens. Der Innenraum des Hauptschiffs von Chartres ist im Gesamteindruck gänzlich geschlossen: den Grundmaßen nach breit und markig, bringt er sie ohne Abzug zur Geltung durch seine sichere Umgrenzung: die Pfeiler wirken weit schwerer und massiger als die von Amiens und schaffen so eine minder unterbrochene Schranke als dort, zum Teil, weil sie wirklich eine breitere Masse darstellen und weil die Abstände zwischen den Pfeilern in Chartres wesentlich geringer sind als in Amiens, zum Teil, weil die dunklen Glasbilder der Fenster dem Auge an sich nicht ein so freies Schweifen verstatten und so auch die Reihe der die Schiffe scheidenden Pfeiler fester gekettet erscheinen lassen.

Dazu ein zweiter Unterschied: die Höhe der Pfeilerbogen zwischen Haupt- und Nebenschiffen. Sie beträgt in Amiens fast das anderthalbfache der Höhe von Chartres[1]). Und der gefühlte Eindruck des Beschauers ist stärker, als dies wirkliche Maß erwarten läßt. Aber sehr bemerkenswert ist die Zwiespältigkeit der Einwirkung dieses Verhältnisses auf das Raumgefühl. Einmal nämlich, und dies ist selbst-

[1]) Vgl. Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst Atlas IV, 382 mit 385.

verständlich, wird die Höhenwirkung dieser Bogen durch ihre Emporleitung wesentlich verstärkt. Aber zugleich, und dies erwartet man zunächst gar nicht, wird der entgegengesetzte Eindruck hervorgebracht, insofern das Auge nunmehr bis zu einer beträchtlichen Höhe und deshalb viel häufiger und ungehemmter in die Seitenschiffe schweift. Wer in der Mitte dieses Langhauses steht, hat das Empfinden, als sei nicht mehr das Hauptschiff die Raumeinheit, auf der alles Gewicht des sinnlichen und damit des seelischen Eindruckes ruhe, sondern die Gesamtheit aller drei Schiffe.

Es bedarf nicht allzu vielen Bedenkens, und man wird inne, wie viel dieser Umstand für die Grundabsichten der Gotik bedeutet: die Losung »schmale Höhe« wird zum wenigsten in der stärksten Einseitigkeit ihrer Wirkung in Frage gestellt. Und dies, obgleich die herrscherliche Stellung des Hauptschiffes unter den Abteilungen des Langhauses keineswegs aufgehoben oder auch nur eingeschränkt ist: denn das Hauptschiff hat etwas mehr als die doppelte Höhe der Seitenschiffe. Aber die absolute Höhe der Öffnungen zwischen Haupt- und Seitenschiffen, die beträchtlich genug ist, im Scheitelpunkt der Pfeilerbogen 15 Meter, hebt für den schweifenden Blick des Beschauers, der doch auf der Sohle des tiefen Schachtes des Hauptschiffes steht, dieses Verhältnis in etwas auf. Zugleich sind diese Öffnungen merklich weiter, die Pfeiler selbst schlanker als in Chartres, was beides die freie Schau noch mehr erleichtert. Am stärksten wird der so von mehr als einer Ursache herbeigeführte Eindruck dort, wo Langhaus und Querhaus sich schneiden: nicht eben unter der Vierung selbst, sondern etwa von der Außenecke her, wo beider Außenmauern im rechten Winkel zusammenstoßen. Dort wird der Beschauer gewahr, mit welcher Gewalt sich die je drei Schiffe beider Häuser durchschreiten. Ein Pfeilerhain entsteht hier: für die von diesem Punkte ausgehende Sicht erinnert der von ihr umfaßte Raum an einen Zentralbau. Die Hallenkirche bereitet sich vor, ohne daß ihre Grundvoraussetzung, die Gleichheit der Schiffshöhen gegeben oder auch nur angestrebt wäre.

3. Die Höhenwirkung als Grundsatz der Gotik.

Wer wird je zu sagen wagen dürfen, warum aus der romanischen die gotische Bauweise erwachsen sei und warum die eine der anderen so ganz weichen mußte! Darüber aber sind schon sehr eingehende Vermutungen, ja Behauptungen aufgestellt worden, welcher von den Urbestandteilen der Gotik, d. h. von denjenigen ihrer Bauformen, die ihre Eigentümlichkeit und insbesondere ihre Abweichung von der romanischen Bauweise begründen, der herrschende sei. Man hat sehr

wahrscheinlich gemacht, daß drei ihrer Besonderheiten zuerst aufgetreten sind, und zwar jede für sich, wenn auch alle ungefähr gleichzeitig: die Kreuzrippe des Gewölbes, der Spitzbogen, die Strebestütze — sei es Strebebogen, sei es Strebepfeiler. Welcher von den dreien die Führung beizumessen sei, scheint bei der Bruchstückhaftigkeit der schriftlichen Überlieferung und bei der Dunkelheit der Denkmäler durch geschichtliche Untersuchung schwer auszumachen zu sein. Aber aus Gründen der inneren baukünstlerischen Folgerichtigkeit ist mit großem Nachdruck behauptet worden, daß die Kreuzrippe das entscheidende und zugleich das die anderen bedingende Merkmal sei, ja daß sie die Wurzel aller Gotik selbst sei. Die französische Bezeichnung für die gotische Bauweise, *le style ogival*, stellt sich dieser Auffassung als wortwörtlich richtig und siegreich dar. Insonderheit der Spitzbogen — der ja schon längst seiner herrscherlichen Stellung in dem Formengebilde der Gotik entkleidet worden ist — sinkt nun vollends zur Folgeform der Kreuzrippe und der durch sie bedingten Gestaltung des Gewölbes herab. Strebepfeiler und Strebebogen erscheinen noch selbstverständlicher als tatsächliche Schlußfolgerungen aus dem durch die Kreuzrippe geschaffenen Zustand [1].

Der Zusammenhang, der hier angenommen wird, ist dieser: die Kreuzrippe ist zuerst, ohne alle weitergehenden Absichten und Folgen, angewandt worden lediglich zur Verstärkung der Grate des — an sich ja schon in der romanischen Bauweise bestehenden — Kreuzgewölbes. Dann wurde man inne, wie diese Verstärkung ermögliche, für die Umrißform des Gewölbes vom Geviert loszukommen und rechteckige, trapezförmige, dreieckige Gewölbe an seine Stelle zu setzen. Schon die wichtigste von diesen neuen Formen, das längliche Rechteck, führte zur Spitzbogengestalt der Gewölbbogen und -rippen, da man ja nun nicht mehr an das alte strenge Verhältnis zwischen Spannweite und Scheitelhöhe des Bogens — nämlich 1 : ½ — gebunden war. Von den Spitzbogen der Gewölbe war dann der Weg zum Spitzbogen der Schiedbogen und der Fenster nicht mehr weit. Eine Kette gleich schlüssiger Folgerungen aber leitet von der Kreuzrippe zu Strebepfeiler und Strebebogen hin. Die Kreuzrippe ermöglicht zwar die Verdünnung der Gewölbkappen, drängt aber allen Schub und Druck auf die Ecken zusammen, als auf die Endpunkte der Rippen, und verstattet demgemäß, die tragenden Seitenmauern — etwa durch Fenster — zu schwächen, wofern nur die Eckpunkte des Gewölbes

---

[1] Vgl. vornehmlich die literargeschichtlichen und die systematischen Bemerkungen von Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst II, 5 f., 15, 41, 81.

verstärkt wurden. Solche Verstärkungen aber waren die außen angebrachten Strebepfeiler und Strebebogen [1]).

Dies alles ist klar und bündig, und eben die Abwesenheit aller weitabführenden höheren künstlerischen oder gar seelischen Ziele mag der ruhig nüchternen Sehweise unserer Tage die Annahme dieses Werdegangs besonders beifallswürdig machen. Aber wer die auf den voraufgehenden Blättern zusammengestellten Tatsachen übersieht, möchte in jener Aufzählung der Grundmerkmale des gotischen Baubildes die Betonung der Höhe in Verbindung mit der Schmalheit und die Bevorzugung der Senkrechten vermissen.

Aber es findet sich, daß gerade derlei Züge nicht zufällig, sondern grundsätzlich ausgeschlossen sind. Denn eben der sehr tiefgehenden Anschauung, die so folgert, ist die Gotik eine Bauweise, der es um das Raumbild gar nicht zu tun ist, die vielmehr alles, was sie schafft, in Entfaltung ihrer konstruktiven Grundgedanken hervorgebracht hat.

Das Schwergewicht des Ansehens derjenigen Forscher, die für diese rein technische Entstehung der Gotik eingetreten sind, ist zu groß, als daß an dem Grundkern dieser Auffassung gerüttelt werden dürfte. Aber mag auch in Wahrheit die Kreuzrippe wirklich zuerst nur um ihrer selbst willen gefunden worden sein, so wird sich doch dies verfechten lassen, daß der — sei es auch zumeist unbewußte — Grundtrieb der Baukunst dieser Zeiten sich dieser neuen Entwicklung bemächtigt und sie als Hilfsmittel für seine an sich längst im Gang befindliche, die spätromanische ein wenig, die frühgotische Bauweise ganz beeinflussende Bevorzugung von schmal-hohen Raumbildern und Ebenen und von senkrechten Linien benutzt hat.

Es läge nahe, hier Weitergehendes zu behaupten und die Meinung zu verfechten, daß eben dieser Grundtrieb zur schmalen Höhe die Kreuzrippe und das ungebundene Gewölbe geschaffen habe, um — wenn auch unbewußt — so zu seinen Zielen zu kommen. Denn in der Tat: betrachtet man jene als allein ursprünglich angesehenen Grundbestandteile der Gotik, Kreuzrippe, Spitzbogen und Strebewerk, so ist ihnen allen gleichermaßen eigentümlich, daß sie dem Formgedanken der schmalen Höhe und dem der Betonung der Senkrechten in jedem Sinne dienen. Noch das scheinbar Fernstliegende ist dem einen oder anderen zuzuordnen: so die Erleichterung des Mauerwerks der Gewölbekappen, die sicherlich der Aufhöhung der Mittelschiffe äußerst förderlich war. Vollends unmittelbar berührt sich die Belastung der Eckpunkte und die Entlastung der mittleren Mauerteile mit jenen Grundstrebungen:

---

[1]) Über deren langsame Entstehungsgeschichte vgl. Graf, *Opus francigeman* (1878) 16 ff.

diese Wandlung wurde die Voraussetzung für alles Höherführen der Wände, die nun ja um so vieles leichter aufgebaut werden konnten, ebensosehr aber auch die Voraussetzung für die immer stärkere, immer häufigere Betonung der Senkrechten — die Pfeiler zwischen den Fenstern konnten nun immer zahlreicher, immer nachdrücklicher hervorgehoben werden; endlich aber war diese statische Umwälzung auch die Grundlage für die Hand in Hand mit jenen beiden baukünstlerischen Wandlungen gehende Entleiblichung der Mauern, die einen der Gotik im tiefsten Wesen eigentümlichen Hang darstellt und so häufig zu immer weitergehender Vermehrung der Fenster, immer weitergreifender Einschränkung der Mauermassen zwischen den Fenstern geführt hat, gipfelnd etwa in einem Bauwerk wie der Sainte Chapelle von Paris. Höhung, Vertikalisierung, Entmaterialisierung hängen alle aufs engste mit jener Umordnung des Schwergewichts der lastenden Gewölbe zusammen. Die Einteilung der Strebepfeiler und Strebebogen kann ebensowohl als Hilfsmittel für die Durchsetzung dieser Hauptbestrebungen angesehen werden. Und der Spitzbogen, mag er auch wirklich aus der Umänderung der Wölbungsgesetze hervorgegangen sein [1]), er entsprach doch auch völlig dem Drang nach Höhung und Senkrechtenbetonung. Unter den Möglichkeiten einer Umgestaltung des Rundbogens ist der Spitzbogen sicherlich ohne alle Rücksicht auf jene Ursachen die baukünstlerisch folgerichtigste in Richtung auf Heraushebung der schmalen Höhe und der Senkrechten.

Dennoch ist es nicht geraten, die Losung »Schmale Höhe« als wirkende Anfangsursache für alle, also auch für die Wölbungsänderungen der Gotik hinzustellen und zu erklären: die Kreuzrippe sei wie Spitzbogen und Strebewerk von Anbeginn nur Hilfsmittel und Ausdrucksform des neuen und dennoch alten Dranges zur Höhe gewesen. Zu stark und zu bedeutend ist der Inbegriff, den große Forscher von dem technisch-tektonischen Grundzug der Gotik gegeben haben. Das erste Auftreten der Kreuzrippe ist ohne weitere Folgen zu sicher gestellt [2]). Aber dies wird sich sagen lassen: daß es ebenso unmöglich ist, die technische Entdeckung der Kreuzrippe als den Urquell aller Baugedanken der Gotik aufzufassen.

Der herrscherliche Zug in dem Gesamtbild der gotischen Kirchenbaukunst ist der Drang zur Höhe. Er hat sich jener Entdeckung bemächtigt und in ihr freilich das wirksamste Hilfsmittel zur Erreichung

[1]) Wogegen Reimers (*Scema novum,* Zeitschr. f. bildende Kunst XXII [1887], 82 ff., 85 ff.) von einem anderen Standpunkt her Einwände vorgebracht hat, die hier mangels aller Zuständigkeit weder gebilligt noch verworfen, sondern nur erwähnt werden sollen.

[2]) Vgl. die Einzelnachweise Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst II, 82.

der ihm vorgesteckten — wenn auch gewiß lange Zeit noch nicht bewußten — Ziele gefunden. Ohne ihn aber hätte dies Technikum jahrhundertelang bestehen können und hätte nie die gewaltigen Umwälzungen der höchsten Baugedanken hervorgebracht, deren Gesamtheit Gotik heißt.

Für diese Behauptung gibt es nur einen Beweis, das ist die vorwärts weisende Linie der von der frühchristlichen durch die romanische Bauweise fast ununterbrochen die gleiche Richtung einhaltenden Entwicklung zur schmalen Höhe hin, die in der frühen und in der so schnell zu ihrem Gipfel eilenden hohen Gotik ihre freilich weit grundsätzlichere Vollendung, aber in einem gewissen Sinn doch nur ihre Fortsetzung findet. Im strengen Sinn geschichtlicher Forschung bleibt diese Behauptung trotzdem Vermutung. Aber als solche darf sie noch einen Schritt weiter tun und wenigstens an die Wahrscheinlichkeit rühren: daß jene bedeutende technische Erfindung, die im Dienste der Höherführung aller Räume, Ebenen, Linien so gewaltige tektonische Wirkungen hervorbrachte, und der ältere und nun so viel stärker hervorbrechende Drang zur Höhe einer Wurzel entsprungen sind: der leidenschaftlichen Neigung, den Stoff, den Stein zum Werkzeug des künstlerischen Formwillens zu machen, und wiederum mit seiner Hilfe eben die stärksten, das ist die einseitigsten Wirkungen auf das Auge und durch das Auge freilich auch auf die Seele hervorzubringen.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen.

Zur Erinnerung an Theodor Lipps.

»Die Ästhetik ist eine psychologische Disziplin«, so lautet das Grundbekenntnis, mit dem Lipps seine Zusammenfassung der Ästhetik in der »Kultur der Gegenwart« beginnt. Allein diese Anschauung in solch allgemeiner Form ist übereinstimmende Basis für eine große Zahl von Ästhetikern der letzten Jahrzehnte. Wie wenig sie für den speziellen Charakter einer Ästhetik bedeutet, zeigt die einfache Gegenüberstellung der Namen Fechner und Lipps.

1. Bei Fechner ist die psychologische Einstellung eine Konsequenz seiner Methode, Ästhetik »von unten« zu treiben. Lipps dagegen ist psychologischer Ästhetiker, weil das psychologische Denken ihn von Grund aus bestimmte, weil jener alte Satz, den er oft anführt, daß unser eigenes Herz uns mehr angehe als Sonne, Mond und Sterne, seine Art, die Welt anzuschauen, vor aller Beschäftigung mit der Wissenschaft enthielt. So gibt es kein Problem der Lippsschen Ästhetik, bei dem die Lösung nicht in der Richtung psychologischer Methode und psychologischen Inhalts gesucht wird.

2. Zu dieser Tendenz steht es nur scheinbar in Widerspruch, daß Lipps die Ästhetik nicht wie Fechner in der Psychologie aufgehen ließ; daß sie ihm kein Teil der Psychologie, daß sie nur angewandte Psychologie war; und daß er streng — strenger als irgend jemand vor ihm — das ästhetische Gebiet — gerade so wie vom Philosophischen und Physiologischen — auch vom Nurpsychologischen abzugrenzen suchte. Allein diese Scheidung des Ästhetischen und des Nurpsychologischen führte er wiederum mit rein psychologischen Mitteln durch. Er charakterisierte das Ästhetische als eine psychologische Haltung spezifischer Art, als einen spezifisch gearteten Genuß, als eine spezifisch geartete psychologische Funktion. Fechner, dem die zufälligsten gedanklichen Assoziationen, wie sie etwa der Anblick einer Orange auslöst, mit in die Ästhetik gehören, der unterschiedslos alle Wirkungen, die von ästhetischen Objekten ausgehen, auch als ästhetische Wirkungen ansieht, hatte kein psychologisches Mittel, das ästhetisch Berechtigte vom Unberechtigten zu trennen. Er mußte zur Abscheidung des guten vom schlechten Geschmack auf einen außerpsychologischen Gesichtspunkt: den »Nutzen für die Menschheit« rekurrieren. Lipps aber konnte auch das Normative psychologisch begründen, weil für ihn durch die psychologische Scheidung des Ästhetischen vom Außerästhetischen die normative Scheidung mitgegeben war. Die scheinbare Entfernung des Ästhetischen vom Psychologischen dient ihm nur dazu, das Ästhetische nur noch tiefer psychologisch zu begründen.

3. An einem zweiten Gabelungspunkt der psychologischen Ästhetik wendet sich Lipps wiederum zum Weg der zentraleren psychologischen Lösung. Es gibt eine objektive Richtung innerhalb der psychologischen Ästhetik. Sie untersucht das ästhetische Objekt als psychologischen Eindruck. Sie fragt: Welche Rechtecke gefallen am besten, und welches ist die Regel, nach der sie gefallen? Lipps

dagegen interessiert nicht das ästhetische Objekt, sondern der ästhetische Genuß und dessen Gesetzmäßigkeit. Wie der Mechanismus des Genießens beschaffen ist, will er erkunden; und wenn er weiß, was alles zu den Bedingungen des Genusses gehört, glaubt er auch angeben zu können, welche Objekte imstande sind, eine Genußwirkung hervorzubringen. Der Genuß des Objektes bestimmt den Wert des Objektes, nicht umgekehrt. Denn: »Schönheit ist nichts als die Fähigkeit eines Objektes, in mir eine bestimmte Wirkung hervorzurufen.«

Lipps ist ein psychologischer Ästhetiker, der vom rein Psychischen, vom Erleben, vom Genuß her an das Ästhetische herantritt. Die psychologische Wissenschaft aber, von der Lipps herkommt, ist nicht die deskriptive, nicht die phänomenologische, sondern die erklärende Psychologie. Die Arten des Genießens beschäftigen ihn weniger als das Zustandekommen des Genusses. Warum erlebe ich vor einer dorischen Säule Genuß und nicht Mißfallen? Welche psychologischen Gesetzmäßigkeiten kommen ins Spiel, wenn wir das Komische genießen? Die Gesetze der psychischen Quantität, der Stauung, des Einfühlungsmechanismus werden fruchtbar gemacht, um längst bekannte Grundtatsachen des Ästhetischen, wie den Satz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit oder auch die Bedeutung des Lustwertes des Tragischen psychologisch zu durchleuchten.

4. Nicht vom Objekt geht die Lippssche Ästhetik aus, aber ebensowenig vom künstlerischen Schaffen. Für die Romantik, wie für jede Richtung, der der Künstler der kulturelle Sinn der Zeit ist, liegt die Bedeutung des Kunstwerks darin, Ausdruck einer im Künstler wirkenden Kraft zu sein. Vom Schaffenden her soll das Werk verstanden werden. Wie der tote Stoff zum lebendigen Kunstwerk gestaltet wird, ist ihr das ästhetische Problem. Der Nurgenießende ist der Nachschaffende, der einen Abglanz von dem erhascht, was im Künstler in voller Wirklichkeit lebt.

Eine Ästhetik, die vom Schaffen ausgeht, ist nur zur Hälfte psychologisch: das Werk hat Anteil am Psychischen als Ausströmung der Seele des Künstlers, aber das Seelische formt sich beim Auswirken zum erscheinenden Kunstwerk hinein in außerseelischem Material.

Die Ästhetik dagegen, die sich am Genuß orientiert, ist in der Grundfragestellung psychologisch. Das Ziel des Kunstwerks ist ihr die psychologische Wirkung. Das Schaffen des Künstlers rückt an die Peripherie — der Künstler ist nichts anderes mehr als der Verfertiger des Kunstwerks.

Ohne sich der Problematik deutlich bewußt zu sein, läßt mit der veränderten Wertung einer wissenschaftlich denkenden Zeit Fechner den Schwerpunkt des Ästhetischen zum Genuß hinübergleiten. Und Lipps ist auch hier wieder auf dem Boden derjenigen Ästhetik, die ihre Aufgabe möglichst ins Psychologische einschließt. Niemals hätte ein Romantiker den Satz schreiben können, daß schön ein Objekt darum heiße, weil es ein Schönheitsgefühl erwecke — ein Satz, der das Tor zum Künstler hin verschließt. Lipps aber macht ihn zum Ausgangspunkt seiner Ästhetik.

5. So fern Lipps in diesem Punkt der Romantik steht — so sehr folgt er in einem anderen Punkt den geistigen Wegen, die die Romantiker zuerst gegangen sind. Was ist der Gegenstand des ästhetischen Genusses? Was ist dasjenige, was im Genusse genossen wird? Die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Objektes, antworten einige; die Klarheit seines gegenständlichen Aufbaus die anderen; das Können des Künstlers, wie es im Objekt seinen Niederschlag findet, die dritten usw. Nach Lipps aber genießen wir letztlich nicht das Objekt, sondern wir genießen uns selbst in den Objekten. Wir genießen unsere Einfühlung in die Objekte — und wir genießen die Werte unseres Ich, die wir in den Ob-

jekten wiederfinden. Aller ästhetische Genuß ist Selbstgenuß — ist objektivierter Selbstgenuß — ist Genuß des eigenen Lebens.

6. Die Ästhetik von Lipps steht am Gipfelpunkt psychologisch-ästhetischer Anschauungen. Psychologisch ist der Gesichtspunkt der Scheidung des Ästhetischen vom Außerästhetischen — aus der Psychologie sind die Prinzipien der Erkenntnis des Ästhetischen genommen — die rein psychologische Tatsache des ästhetischen Genusses ist der Quellpunkt des Ästhetischen, nicht das ästhetische Objekt, noch das Schaffen des Künstlers. Und was im Genuß genossen wird, ist wiederum ein Psychologisches: die eigene Einfühlung und die Werte des eingefühlten Lebens.

Verglichen mit den Ästhetiken ähnlicher Richtung, bedeuten seine Anschauungen eine Steigerung des psychologischen Charakters — ein Ausscheiden all dessen, was die psychologische Konsequenz stören, was das Ästhetische aus dem rein Psychologischen herausheben könnte, und geschehe es auch nur durch die stärkere Betonung der physiologischen Vorgänge, die in den ästhetischen Genuß eingehen. Die Ästhetik von Lipps bedeutet ein Zu-Ende-Denken aller psychologischen Motive der Ästhetik.

* * *

Lipps' Ästhetik ist psychologisch; aber sie ist nicht induktiv. Weder sucht sie die Fülle der Einzeltatsachen zu sammeln und zu ordnen — wie Fechner — noch die Fülle der Prinzipien — wie Volkelt, — sondern ihr Interesse geht von Anfang an auf das Grundprinzip. Die empirischen Einzelheiten zufälligen Erlebens sind Lipps kaum als Material wichtig, nur als Illustration. Er will wissen, unter welchen allgemeinsten Bedingungen das Schönheitsgefühl entsteht — nicht hier und jetzt, sondern überall und immer. Er sucht zunächst das allgemeinste Wesen des ästhetischen Genusses zu ergründen, um aus der Erkenntnis des Allgemeinsten die einzelnen Fälle zu erleuchten. Er ist Systematiker der Ästhetik, nicht Empiriker. Seine Ästhetik ist psychologisch und einzelwissenschaftlich nach Objekt und Methode — sie ist philosophisch nach Aufbau und Erkenntnisart.

Das ist es, was ihn mit den großen metaphysischen Ästhetikern des 19. Jahrhunderts verbindet: daß er wie sie dasjenige sucht, was alles Schöne zum Schönen macht. Was ihn von jenen Philosophen trennt, ist, daß für ihn nicht ein identischer metaphysischer Gehalt allem innewohnt, was schön ist, sondern daß der gleiche psychologische Prozeß für alle Schönheit bestimmend ist.

Und wie sein Prinzip eine Umsetzung des Metaphysischen ins Psychologische bedeutet, so auch die Ausführung dieses Prinzips. Die Metaphysiker und Lipps stehen auf dem gleichen Boden der Anschauung, daß es ein geistiger Gehalt ist, den wir im Kunstwerk genießen. Aber für jene ist der Gehalt des Kunstwerks ein Hindurchleuchten des metaphysischen Urgrunds der Welt. Lipps entmetaphysiert diese Anschauung. Er kehrt den Prozeß der Beziehung von Subjekt und Objekt um. Aus der metaphysischen Teilhabe des Subjekts am geistigen Gehalt des Objekts wird die Schöpfung dieses geistigen Gehalts durch das Subjekt. Daß wir ein Geistiges im Schönen finden, rührt daher, daß wir es selbst hineingelegt haben. Die Ähnlichkeit zwischen unserem Geist und dem Geist des Kunstwerks gründet nicht darin, daß wir selbst ein Stück jenes Geistigen sind, das im Schönen zur Erscheinung kommt, sondern daß dieses Geistige ein Stück von uns ist. Der Idealismus wird zur psychologischen Lehre, und der vorgefundene geistige Gehalt zum eingefühlten.

Es ist das hohe Verdienst der Lippsschen Ästhetik, mit der metaphysischen Form nicht zugleich auch den tragfähigen Inhalt der metaphysischen Ästhetik verloren gegeben, sondern ihn hinübergerettet zu haben in die anders geartete Zeit. Es gelingt ihm, weil er den Begriff der Einfühlung sich zum Werkzeug umschmiedet,

mit dem er aus den Grundelementen des Subjekts das Objekt ausgestaltet — weil er diesen Begriff analysiert, wie niemand vor ihm, und alle Schärfe seines eindringenden Geistes dazu gebraucht, die Anwendungsfähigkeit dieses Begriffes überallhin zu verfolgen.

Bis an die Grenzen seiner eigenen Metaphysik hat Lipps den Rahmen der Einfühlung gespannt. Die gegenständliche Welt sollte alles, was nicht »Materie der Empfindung« ist, der Einfühlung verdanken: Einheit und Beziehungen, kategoriale Form, Gefühlsgehalt und Bewegung, geistige Bestimmungen und Lebensfülle. Unter allem Eingefühlten aber wurden zwei Momente mehr als die anderen tragend für sein ästhetisches System — zwei Momente, die er aus den Grundrichtungen seines Wesens heraus zu Zentren der ästhetischen Theorie gemacht hat: die dynamischen Werte und die Persönlichkeitswerte.

1. Unter dem Bild des Dynamischen gestaltete sich das psychische Leben überall für Lipps. An Herbarts Dynamik der Vorstellungen knüpfte seine Psychologie an — nicht an Wundts rein zergliedernde Elementenlehre, noch an das Vorstellungsnebeneinander des Millschen Assoziationismus. Das psychische Geschehen ist ihm ein Wettkampf der psychischen Vorgänge um die psychische Kraft — und als ein Grundgesetz des Psychischen offenbart sich ihm das Gesetz der Stauung, als ein Gesetz des Anpralls von Kräften gegen übermächtige Widerstände. Und ebenso betonen seine Prinzipien an den ästhetischen Gebilden niemals das ruhige Sein und die starre Form, nur die innere Bewegung und die schaffende Kraft. Die ästhetischen Gegenstände, Linie und Vers, Säule und menschlicher Körper, sind ihm in der Auffassung entstehende — durch die Wirksamkeit von Kräften entstehende Dinge, nicht fertige Objekte, die die Auffassung ergreift. Nicht einmal damit ist er zufrieden, daß man Säule und Gebälk als tragend und lastend einander gegenüberstellt — als ein Gegeneinanderwirken von Massen. Für ihn sind hier Beziehungen von Kräften im Spiel — die Säule strebt empor und das Gebälk strebt nach unten. So ist die sogenannte »mechanische Interpretation«, die er der dorischen Säule, den geometrisch optischen Täuschungen, den Formen der Gefäße gibt, in Wahrheit eine dynamische. Und die Verwandtschaft, die dieser Gedanke mit anderen Anschauungen hat, darf die Verschiedenheiten nicht übersehen lassen. Die »innere Nachahmung« von Groos ist weit mehr ein motorisches als ein dynamisches Phänomen. Und wenn sich Lipps gegen die physiologischen Ausdeutungen der Einfühlung wendet, so hat es neben dem methodischen einen sachlichen Grund. Denn jene Ausdeuter meinen: Wenn man eine weite Halle betritt, so wird es einem weit um die Brust, die Lungenflügel dehnen sich, man atmet freier. Lipps dagegen betont nicht das Erlebnis der Weite, sondern des Sichausweitens: des Sichausweitens, des Sichausdehnens, des Emporstrebens in der Halle, der Kurve, der Säule — nicht angesichts der architektonischen Gebilde. Jene Auffassung spricht von Gefühlen auf physiologischer Basis — Lipps von psychischen Kräften.

2. Die dynamischen Momente selbst sind für Lipps nur Spezialisierungen eines allgemeineren Gehalts: der Persönlichkeitswerte. Was wir im ästhetischen Objekt genießen, ist die Kraft, der Reichtum, die Weite unserer eigenen objektivierten Persönlichkeit. Es sind die ästhetischen Werte letztlich mit den ethischen identisch. Sie sind die ethischen, nur unter andere Bedingungen gestellt, herausgerissen aus dem Zusammenhang des praktischen Lebens, in eine rein »qualitative Betrachtung« eingefügt, mit der »ästhetischen Negation« behaftet. Die Tiefe des ästhetischen Genusses stammt aus dieser Einfühlung der persönlichen Tiefenwerte in das Objekt — stammt daher, daß nicht irgend eine Lust durch irgend eine Eigenschaft des

Objektes erweckt wird, sondern daß der Einklang meines eigenen Wesens mit seiner Objektivierung diesen Genuß erzeugt.

Ethik und Ästhetik trinken so aus derselben tiefen Quelle: aus den Werten der Persönlichkeit. Die Spannung zwischen ästhethischem Genuß und sittlicher Tat mag noch so groß sein — allein der Genuß ist letztlich Selbstgenuß jener selben Persönlichkeitswerte, deren Ausstrahlung die sittliche Tat ist.

3. Mit solchen Anschauungen ist Lipps den Thesen des metaphysischen Idealismus wiederum nahegerückt. Denn auch der Idealismus läßt Ästhetisches und Ethisches als Verkörperung desselben geistigen Urmoments erscheinen. Und wiederum leitet die psychologische Betrachtungsweise dieselben Gedanken auf prinzipiell andere Bahnen als die Metaphysik. Wenn der Idealismus Ethisches und Ästhetisches in ihrem Weltanschauungswert miteinander verglich, so konnte der Maßstab nur ein metaphysischer sein. Die Stellung, die Ethik und Ästhetik zueinander einnahmen, wurde durch ihre Stellung im System bestimmt: es konnte bald das Ästhetische dem Ethischen übergeordnet werden, bald umgekehrt das Ethische dem Ästhetischen — es blieb doch immer das Metaphysische das Grundlegende, demgegenüber Ethisches und Ästhetisches in gleicher Weise sekundäre, aus dem Metaphysischen abgeleitete Momente waren. Für Lipps aber stehen einfach zwei empirische Tatbestände einander gegenüber: ästhetischer Genuß und ethische Tat. Lipps konnte vom Weltanschauungsstandpunkt aus die Wahl zwischen beiden nicht schwer werden; »Ästhetische Weltanschauung« ist ihm ein Unding — alle Weltanschauung ist ethisch: höher als das Erleben steht die Tat. Er läßt gewiß das Ästhetische teilnehmen an der Höhe des Ethischen, indem er sie beide aus dem Boden der Persönlichkeitswerte entsprossen läßt. Aber ihr Wertverhältnis ist nicht durch die Gemeinsamkeit, sondern durch den Unterschied bestimmt: der Genuß erreicht niemals die Dignität des Ethischen.

Und doch ist diese Ablehnung der »ästhetischen Weltanschauung« in Wirklichkeit keine bloße Folgerung aus den empirischen Tatsachen: die Psychologie, so wie sie Lipps auffaßt, darf keine Wertunterschiede kennen. Stehen Ethisches und Ästhetisches als rein psychologische Tatsachen nebeneinander, so ist eines so gut wie das andere. Die Höherwertung des Ethischen gegenüber dem Ästhetischen strömt aus einer anderen Quelle: aus den Tiefen des Lippsschen Wesens selbst. Denn ethisch war die innerste Prägung seiner Persönlichkeit — nicht ästhetisch oder logisch; so tief auch das Ästhetische ihn ergriff, und das Logische in ihm arbeitete. Denn auch sein Forschen — wie sein ästhetisches Genießen — war ihm letztlich keine bloße wissenschaftliche Angelegenheit, sondern durchzogen von ethischer Bestimmung. Gewiß geht jeder echte Forscher mit Liebe zur Wahrheit seinen Weg — dies Moralische »versteht sich von selbst«. Aber bei Lipps hatte das Forschen selbst ethische Wurzeln: das Hin- und Herschütteln philosophischer Probleme — das Sichnichtberuhigen, bis sie das Letzte offenbaren, das in ihnen steckt — das schien ihm nicht deshalb von ihm gefordert, weil Philosophie zufällig sein Beruf war, den er mit Gewissenhaftigkeit zu erfüllen strebte, sondern das Klarwerden über letzte Fragen war seiner Anschauung gemäß hohe sittliche Pflicht überhaupt, war ihm das intellektuelle Stück der allgemeinen sittlichen Selbstbestimmung.

Und dieser sittliche Hintergrund durchsetzt auch seine ästhetischen Anschauungen. Aller »Moralismus« war ihm freilich fremd. Niemand hat sich schärfer gegen die Bewertung des »moralischen Inhalts« in der Kunst, gegen die Lehre von der »poetischen Gerechtigkeit« gewandt. Aber dennoch wäre ihm das Ästhetische nur als ein oberflächliches Spiel erschienen, wenn es nicht teilgenommen hätte an den Werten

der Persönlichkeit, die das Ethische tragen. Lehren, wie die, daß das Ästhetische in einem Spiel der Phantasie bestehe, oder daß der ästhetische Genuß nichts sei als ein Hin- und Herpendeln zwischen Schein und Wirklichkeit, oder daß er sich in die Freude am Können des Künstlers auflöse, erschienen ihm nicht nur sachlich falsch, sondern menschlich leer — geeignet, der Tiefe des Ästhetischen Abbruch zu tun.

Und dennoch durfte gerade wegen der ethischen Quelle alles Bedeutsamen in der Welt das Ästhetische nicht in die gleiche Höhe des Weltanschauungswertes gerückt werden mit dem Ethischen. Das Letzte und Höchste mußte das Ethische bleiben; in jenem ernsten Sinn, in dem es nicht die zufällige einzelne Handlung, sondern die Werte einer verinnerlichten Persönlichkeit angeht.

Neben dem sachlichen Gehalt seiner Lehre hat gerade diese menschliche Seite seines Wesens gewirkt. Der Philosophie kommt ja noch eine andere Wertdimension zu als die, welche in der bloß sachlichen Wahrheit eines Satzes gründet; für sie ist in gewissem Sinne ebenso wichtig die aus der menschlichen Bedeutsamkeit des Philosophen stammende Weite der Bezüge, in die der Gedanke hineingelassen ist, die Tiefe der Welt, aus der er entstammt und zu der er dringt, das Gewicht, das dem einzelnen Gedanken von seiner systematischen Bedeutung her verliehen wird. Wer von der banausischen Atmosphäre mancher wissenschaftlich recht brauchbaren Ästhetik herkommt, der wird gepackt von der Höhenluft, die bei Lipps auch dem logisch nüchternen Gedanken Gehalt und Lebendigkeit verleiht. Die bohrende, die Probleme hin und her werfende Art seines Stils hat zuweilen dies persönlich-sachliche Moment nicht deutlich hervortreten lassen. Wer ihn kannte, der spürt hinter seinen abstraktesten Sätzen jene enthusiastische Flamme, deren Leuchten niemand vergessen wird, der das Glück hatte, sein Schüler zu sein.

München. Moritz Geiger.

Zur Erinnerung an Ernst Heidrich.

Draußen bei Dixmuiden ruht nun Ernst Heidrich in kühler Erde. Er hat sein reiches Leben hingegeben und geopfert für den schweren uns auferlegten Kampf. Die wir am Herde bleiben mußten, können diesen großen Geist des Opferns nur in uns führen und so erweisen, daß unserer Brüder Herzen in uns weiter schlagen. Dies ist das einzige, wodurch wir die kühle Macht des Schicksals mit Leben durchwirken können. So wird in denen, die einem großen Toten nahestanden, sein Leben dauernd weiter zeugen.

In allen, die Ernst Heidrich irgendwie begegnet sind, besonders in uns Schülern, wirkt dieser seltene Mensch weiter. Das Herz seines Lebens war, was wir Gesinnung, Ehrfurcht, Verpflichtung nennen. Er hatte das Unpersönliche, die lautlose Selbstverleugnung eines Menschen, dessen Leben ihm nicht Selbstzweck, nur Wirken und Weben in einem größeren Zeitzusammenhang ist. Hier lag der Antrieb seiner ungeheuren Erkenntnisfähigkeit und seines klarsten analytischen Verstandes, der ihn zum Vorbild des spezifisch wissenschaftlichen Menschen machte. Was ihn zur Kunst führte und dort hielt, war das Kontemplative in ihm, die tiefe Neigung zu sinnlich beschauender Versenkung, der das Kunstwollen des Menschen, die innere seelische Zuständlichkeit und ihr unbewußter Wandel das tiefste Spiel der Geschichte ist. Eine beschämende Feinfühligkeit war damit verbunden, ein Instinkt, das irrationale und doch organisierte Ganze eines Gebildes unangetastet zu fassen. Auch hier hatte

seine seltsam neutrale Einfühlung nichts Naturhaftes, sich gleichsam sinnlich mit den Dingen Identifizierendes; sie trug den Charakter der sittlichen Verpflichtung an die Menschen und Dinge. So war es kein Zufall, daß er statt zu dem dunklen, triebgroßen Grünewald immer wieder an Dürer ging, der jeder Form, wie verpflichtet, bis ins letzte Gräschen hinein bewußtseinshell folgt.

Jeder Art von Lebendigkeit war ihr Sinn aufzuspüren. Ins praktische Leben übertrug sich das in einer zarten Anteilnahme und ständig fördern wollenden Rücksicht und Sorgfalt, die eine selbstlose Reinheit ausstrahlte, wie man sie nicht bald wieder finden wird. Heidrich war die unpolemischste Natur, die man sich denken kann. Er gehörte zu den wahrhaft Produktiven, denen jede Verneinung peinlich ist, solange sie nicht selbst den richtigen Weg gezeigt haben, und daher hat er keinen Feind gehabt, obgleich er unbewußt gar manchen überflog. Immer machte er deutlich, daß es gelte, der Vielheit des Daseins gerecht zu werden; bei jeder Kritik über einen Menschen oder eine Arbeit pflegte er an das Wollen zu erinnern. Stille Güte und reifste Klarheit umspielten diesen Dreißiger.

Wenn er in Basel vor seinen Hörern die Niederländer erstehen ließ, wie unausweichlich klar umriß er dann die verwickeltsten geschichtlichen Vorgänge, etwa den Übergang der mittelalterlichen Welt in unsere irdischere, die deutsche Renaissance, die Entstehung des »natürlichen Systems« der Bildgattungen im 16. Jahrhundert, die Funktion des Manierismus, Rubens' Verhältnis zu Italien, Rembrandts Entwicklung u. a. m. Zwei Stunden hintereinander redete er meist, ohne jedes Zettelchen, und war dabei schnell und überreich an Stoff wie tiefdringender Verarbeitung. Und wieviel hatte er danach dem einzelnen noch auszuschütten, da er alles, was er nicht *ad oculos* demonstrieren konnte, lieber ungesagt ließ. Denn er hatte engste Berührung mit seinen Hörern und pflegte nachträglich oft lustig festzulegen, von wann ab irgendeiner »nicht mehr mitgemacht« hätte. Dieser Kontakt wurde nur pädagogisch ausgenutzt, mit Hilfe von Anknüpfung an den populären Wissensstand und durch klarste Disposition.

In den Übungen wollte er erziehen zu genauester Fixierung des Ausdrucks eines Künstlers, wie er sich in jedem Federstrich niederlegt, wobei alles Naturwissenschaftlich-mechanische zunächst ausgeschaltet und ganz vom Eindruck her gegliedert werden sollte. Es lief im Grunde auf Präzisierung innerer Eindrücke hinaus und deren Objektivierung an den vom Künstler gewählten Bildmitteln. Da konnte dieser exakteste Mensch so weit gehen (etwa beim Vergleich gesicherter und fragwürdiger Dürerzeichnungen), zu sagen, daß man, wenn man nicht im ersten Augenblicke den Eindruck verschiedener Hände habe, nachträglich eine Scheidung und Klärung nie erjagen werde. So oft methodische Fragen erörtert wurden (er wollte hierüber selber einmal ausführlich arbeiten), so sehr warnte er philosophisch Veranlagte doch davor, das Instrument ewig zu stimmen, wobei man nie zum Losspielen komme.

Zu welchem Typus Kunstgeschichte wollte Heidrich heranbilden? — Er pflegte sich auf dem Gebiet der reinen Historie und dem der Ästhetik gleich frei zu bewegen, forderte aber stets strenge Scheidung. Man könne im Grunde nur entweder auf den Fluß hin oder auf das ewig Gleiche die Welt untersuchen. Jedenfalls gehe ersteres zeitlich voran; und hier lag ja auch das eigentliche Gebiet dessen, der von Lenz kam, die historisch-kritische Methode kannte und schließlich Diltheys vertiefte Anschauungen vom historischen Leben als »eine für die Geisteswissenschaften erlösende Tat« in sich aufgenommen hatte. Seine kunsthistorische Ausbildung, die unter Goldschmidts und Wölfflins Einfluß vor sich gegangen war, vereinigte die Leistungen dieser Männer in sich, deren Funktion im Ganzen der Kunstgeschichte

er wunderbar zu zergliedern wußte. Überhaupt hatte er eine Geschichte der Kunstgeschichtsschreibung (in Form von Aufsätzen) seit langem fertig. Schon dies zeigt, wie er die Forschungsgesichtspunkte übersah und einen völlig eigenen Standpunkt herausgebildet hatte. Diesen zu bestimmen, dürfte schwer sein, aber man kennt die Bände, die er bei Diederichs hat erscheinen lassen, und wird somit meine Andeutungen nicht mißverstehen. Zunächst wollte er die innere Haltung fassen, die hinter einem Bilde steht, und zwar ganz klar aus der Zeit heraus. Nichts lag ihm ferner, als einen Künstler des 17. oder 18. Jahrhunderts irgendwie aus unserem Impressionismus zu interpretieren oder das Mittelalter aus einer expressionistischen Anschauungswelt, Deutungen, die ja mit dem Kunstwollen des folgenden Geschlechts zu sterben pflegen. Ein Rembrandt und seine Epoche mußten so lange liebend umkreist werden, bis ihre Eigenrhythmik ihnen abgelauscht war. Das führte zur Haltung ganzer Generationen, wobei er aber nicht querschnittweise Epochen gegeneinander setzen wollte, sondern bemüht war, in kleinsten Stufen das wirkliche Werden eines neuen Stils aufzuzeigen. Indem er so deutlich machte, wie die Anschauungen vom Leben sich allmählich wandeln, führten ihn seine umfangreichen historisch-literarhistorischen Studien zu fruchtbarsten Analogien auf anderen Lebensgebieten. Er meinte, nachdem sich die Kunstgeschichte notwendig durch Absonderung und mit Hilfe der Archäologie zu einer selbständigen Wissenschaft durchgearbeitet hätte, wolle er nicht weiter das Kunstwollen einer Zeit loslösen von der inneren Verfassung, wie sie sich etwa in den anderen Künsten, in Philosophie, Religion oder Gesellschaft ausspricht. Er konnte hier nicht genug betonen, daß das künstlerische Schaffen nie isoliert sei, weder innerlich noch nach außen. (Eine Feststellung, die sich ja gerade in diesen Tagen so auffallend bewährt.) Damit wollte er zu den letzten Fragen kommen, Fragen auch vom Verhältnis von Produktion und Theorie, und welche Funktion überhaupt die Kunst jeweils im Lebensganzen einnahm.

Worauf er nun hierbei die Blicke lenkte, war nicht das »*individuum est ineffabile*«, das ihm letztes Eindringen in den Kosmos des Einzelmenschen geboten hätte. Auch eine Rembrandtbiographie, sagte er mir, würde ihm Generationsgeschichte werden. Er wollte immer nur untersuchen, was der einzelne für die Generation leiste und was er gleichsam an objektivem Geiste fördere. So gab er nie Einzelcharakteristiken, sondern die sich wandelnde Seh- und Bildform überhaupt, und er schied sich hier von einem anderen Forschertypus, wie etwa Ranke sich von Treitschke scheidet. Das führte ihn zu jener wundervollen Entwicklung des Manierismus, auf dem erst ein Rubens sich entfalten konnte. Ähnlich wollte er in Holland die Entwicklung auf Ruisdaal hin verfolgen. Unter solchem Gesichtspunkt war es etwa bei Dürer oder Rembrandt besonders auch ihre Einwirkung auf die Gefolgschaft, die ihn fesselte. Das Walten der Generationsgüter, ja der Erzeugnisse ganzer Nationen in dem einzelnen zu zeigen, war ihm tiefstes Lebensbedürfnis. In der Aufstellung von festen Bildformen, die den einzelnen tragen, wäre er der Riegl-Schule nahegekommen, wenn er hier nicht nach »reicheren Kategorien« gesucht hätte. Die Welt sei doch irrationaler und die Entwicklung zufälliger, betonte er oft. Wie eingehend er sich aber mit dieser Richtung beschäftigte, zu deren Studium er uns immer wieder führte, hat er in dieser Zeitschrift (VIII, 1, S. 177) dargelegt, wo er überhaupt seine ganze Auffassung, eine Art unbewußten Testaments gegeben hat.

Was hier nicht steht, aber aus seinem ganzen Tun deutlich wurde, ist, daß das Irrationale alles geistigen Daseins ihn mehr in der Gesamtentwicklung als in der des Einzelkünstlers interessierte. Es hing das mit seinem ganzen Leben zusammen, das eben dies Unpersönliche, Überpersönliche, ganz der Sache Dienende hatte. Er war der Reinste eines Lebenstypus, der sich nur als Werkzeug fühlt und irgendeiner

Weltgestaltung dient. So schrieb er noch aus dem Felde von der Arbeit fürs Vaterland und — »unsere herrliche Kunstgeschichte«. — »Sie gibt, was früher die Theologie gab«, sagte er einmal, das Walten der großen unerklärten Lebendigkeit in uns. Wie er stets erweisen wollte und erwies, daß starkes Einzelleben neue Anschauungsformen setzt und so in uns fortwirkt, so leben auch seine Erkenntnisse und Erkenntnismittel in uns weiter. Vor allem aber seine reinigende Menschlichkeit! All das soll in uns fortzeugen, während er in kühler Erde schläft.

Berlin.

Franz Roh.

Zur Erinnerung an Theodor Poppe.

Auf dem östlichen Kriegsschauplatz ist der Reserveleutnant Dr. Theodor Poppe gefallen, den Lesern dieser Zeitschrift durch manchen kritischen Beitrag und durch den schönen Aufsatz über »Form und Formung in der Dichtkunst« wohlbekannt. Mir war er seit langen Jahren ein »vertrauter Geselle«, um mit Goethe zu reden. Ich hatte gegen Ende der neunziger Jahre den Studenten kennen gelernt, hatte die Entstehung seines ersten Buches über Hebbels Drama verfolgen können und auch an seinen weiteren Arbeiten Anteil genommen. Poppe erwarb sich ein großes Verdienst dadurch, daß er in den »Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte« den schwierigen Abschnitt »Poetik und ihre Geschichte« bearbeitete. Auch die Begründung der Gesellschaft für ästhetische Kultur in Frankfurt a. M. muß ihm als ein Verdienst angerechnet werden. Allmählich traten Poppes so gern geleistete und so förderliche Bemühungen um die Ästhetik in den Hintergrund, da der Beruf — er war in die Schriftleitung einer großen Berliner Tageszeitung eingetreten — ihn ganz in Anspruch nahm; immerhin hat er noch vor kurzem eine Übersetzung von Croces *Breviario di Estetica* herausgebracht und damit gezeigt, daß er unserer Wissenschaft nicht untreu geworden war.

Der uns entrissene Mitarbeiter hat unter schwierigen Verhältnissen genug geleistet, um seinem Namen eine dauernde Erinnerung zu sichern. Wir danken ihm für seine Forschungen und beklagen den Tod des kaum vierzig Jahre alt gewordenen wackeren Gefährten. M. D.

Eine Kundgebung spanischer Gelehrten.

Dem Herausgeber ist ein Schreiben zugegangen, das in Übersetzung und unter Auslassung unwesentlicher Stellen folgendermaßen lautet:

Barcelona, den 21. Nov. 1914.

Hochgeehrter Herr!

Da ich vor mehr als einem Jahr das Vergnügen hatte, der Vertreter Spaniens auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik zu sein, wende ich mich an Sie als den Präsidenten des »Ständigen Ausschusses für ästhetische Kongresse«, dem ich gleichfalls anzugehören die Ehre habe, um im Verein mit den Gelehrten, deren Unterschriften sich an die meinige anschließen, und die alle Professoren an der Universität von Barcelona sind, anläßlich der Lage, in der sich das große deutsche Volk befindet, die Bewunderung zu bezeugen, die wir für die Wissenschaft und

die Kultur Ihres Landes empfinden, eine Bewunderung, die gewiß alle gebildeten, von Vorurteilen freien Spanier mit uns teilen. Es ist nicht zu verkennen, daß die Wissenschaft der deutschen Universitäten gleich einem Leuchtturm ihr Licht aussendet auf die Wissenschaft der ganzen gebildeten Menschheit; was insonderheit unser gemeinsames Studium der Ästhetik und der Theorie der Kunst betrifft, so sage ich Ihnen, Herr Dessoir, gern, daß ich es für unmöglich halte, sich in diese Probleme ohne Kenntnis deutscher Sprache und Literatur zu vertiefen, und daß ich persönlich mein bescheidenes Wissen hauptsächlich deutschen Büchern und Zeitschriften verdanke.

Veranlassung zu dieser Kundgebung in den gegenwärtigen Verhältnissen gibt meinen Kollegen und mir der Wunsch, daß sie als Protest gegen die ungerechten Anschuldigungen dienen möge, die eine parteiische und von Leidenschaft verblendete Presse anläßlich dieses gewaltigen Krieges gegen das deutsche Volk erhebt, und gegen die Bezeichnung »Barbaren«, womit die gebildetsten Männer der Erde belegt werden. Wer die Liebe zu den Kunstdenkmälern kennt, in der jeder Deutsche erzogen wird, wer die unvergleichlichen Museen Deutschlands besucht hat, wer da weiß, daß es in Deutschland keine Analphabeten gibt, daß Männer und Frauen selbst der bescheideneren Stände die Verse ihrer hervorragendsten Dichter und die Werke ihrer unvergleichlichen Tonkünstler auswendig kennen, und wer nun jetzt sieht, wie dies ganze deutsche Kulturvolk sich erhebt, um das Vaterland mit seinem Blute zu verteidigen, ohne daß das Heer aus Söldnern oder Kolonialtruppen besteht, der ist dessen ganz sicher, daß, wenn die deutschen Truppen sich gezwungen gesehen haben, irgend ein Kunstdenkmal zu zerstören, sie es jedenfalls nur getan haben, um das eigene Leben zu verteidigen.

Ich zeichne, Herr Dessoir,
hochachtungsvoll und ergebenst als Ihr
Prof. Dr. José Jordan de Urries y Azara.

Angeschlossen sind die Unterschriften der auch in Deutschland bekannten Professoren:
Eduardo Pérez Agudo, Martiniano Martinez, Cosme Parpal, José Amorós, Claudio Miralles de Imperial, J. J. Baró y Comas, Pedro Font y Puig.

Diese Zuschrift ist bereits in den Tageszeitungen veröffentlicht worden. Aus dem Begleitbrief des Prof. J. J. de Urries y Azara sei hervorgehoben, daß der Schreiber den Inhalt unseres Oktober-Heftes sehr freundlich beurteilt und hinzufügt: »es wird hier beifällig kommentiert, daß Sie in den jetzigen Zeiten genau so arbeiten wie in Friedenszeit. Aus Frankreich erhalten wir absolut nichts; es scheint so, als wenn alles lahmgelegt wäre«.

Vereinigung für ästhetische Forschung.

Der Jahresbericht konnte nicht veröffentlicht werden, da der für die Abfassung zuständige Schriftführer Dr. G. von Allesch seit Kriegsbeginn beim Heere steht.

Besprechungen.

Julian Hirsch, Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte. Leipzig 1914. 285 S.

Wir sind mit einer Anzahl großer Namen umzugehen gewohnt, ohne uns je Rechenschaft darüber abzulegen, wie wir zu ihnen gekommen sind. Es scheint uns selbstverständlich, daß wir Goethe für den größten deutschen Dichter, Bismarck für unseren größten Staatsmann halten, weil sie diese Stellung vermöge ihrer Leistung verdienen. Für die Geschichte, insbesondere für die mit Werturteilen in ausgedehntem Maße arbeitende Kunstgeschichte, wäre es nun sehr wichtig zu erfahren, ob unsere konventionelle Schätzung gewisser Persönlichkeiten und Werke wirklich nur durch sie selbst bedingt ist, oder ob vielleicht andere, fremde Faktoren dabei bestimmend sind. Warum nennen wir Dürer den größten deutschen Maler? Er ist es vielleicht gar nicht. Warum gilt nicht Matthias Grünewald dafür? Ist es der Wert der Persönlichkeit und des Werkes, der über diesen Ruhm entscheidet, oder sind es vielleicht äußerliche und zufällige Umstände? Bei Dürer z. B. die Tatsache, daß er sein Leben lang in einer großen und berühmten Stadt gewohnt hat, daß wir über sein Leben gut unterrichtet sind und daß fast alle seine Werke uns vorliegen, während wir von Grünewalds Leben nichts wissen und von seinen Werken nur ein Teil erhalten ist. Beruht der Ruhm Dürers also auf seiner »Eminenz« oder auf gewissen Tendenzen der Zeitstimmung (woher zu erklären wäre, daß er im 18. Jahrhundert nichts gegolten hat) und anderen Faktoren?

Das vorliegende Buch macht den Ruhm zum Problem. Es stellt den einfachen und fruchtbaren Gedanken Nietzsches: »Nicht das, was der Heilige ist, sondern das, was er in den Augen der Nichtheiligen bedeutet, gibt ihm seinen welthistorischen Wert« auf die Spitze und kommt dadurch zu einer Auffassung des Ruhmes, die von der herkömmlichen beträchtlich abweicht. Hat man bisher den Ruhm wesentlich der Eminenz des Individuums zugeschrieben, anderen Faktoren höchstens eine Nebenrolle angewiesen, so stellt Hirsch die Eminenz an zweite Stelle, jene vermeintlichen Nebenumstände aber an die erste. Er untersucht, wie das Urteil über die größere oder geringere Eminenz eines Individuums zustande kommt, wobei er zwischen der populären und der wissenschaftlichen Betrachtung nur quantitative, nicht qualitative Unterschiede einräumt. Das Problem ist vom Objekt der Betrachtung in ihr Subjekt verschoben. Den Hauptteil des Buches nimmt daher das Kapitel über die ruhmerzeugenden und ruhmerweiternden Faktoren ein.

Hirsch unterscheidet zunächst zwischen dem Individuum an sich und den Erscheinungsformen des Individuums, d. h. zwischen der Eminenz und der durch das Urteil der Welt entstandenen Vorstellung von ihr. Als ruhmerzeugende und ruhmerweiternde Faktoren kommen neben der Eminenz in Betracht: der Beruf oder der Tod des Individuums, das Verehrungsbedürfnis der Masse, das Gemeinschaftsgefühl, das Sensationsbedürfnis, Widerspruchsbedürfnis und Mitleid, das Konzentrationsbedürfnis, Zeittendenzen, Beziehungen zu vorher berühmten Menschen und Werken, Erziehung und Schule, die Tagespresse, die populärwissenschaftliche Literatur,

Galerien, Museen, Behandlung durch die Kunst, Parodie und Karikatur, Verbreitung durch den Handel usw. Was der Wertende bei einem historischen Individuum zunächst vorfindet, ist seine Erscheinungsform, d. h. der Ruhm. Erst aus ihr macht er einen Rückschluß auf das Individuum an sich. Der Verfasser gelangt zu Sätzen wie: »Nur von denen, die aus gewissen Gründen berühmt geworden sind, erscheinen uns einige als Genies« (S. 13). »Die Eminenz genügt nicht im allerentferntesten, um das Individuum als Genie erscheinen zu lassen« (S. 24). »Nicht die Eminenz des Individuums hat die Säkularfeier, sondern die aus anderen Gründen erfolgende Feier hat den Glauben an die Eminenz des Individuums zur Folge« (S. 84). »Das Objekt ist sekundärer Faktor« (S. 108). »Friedrich der Gr. wird erst wieder berühmt, als die Romantik aufgehört hat und ein politischer Liberalismus mit einer Vorliebe für französisches Wesen Macht gewinnt. Ohne die Reaktion in Deutschland, das Bourbonentum in Frankreich wäre Napoleon nie zu der Größe emporgewachsen, in der er einmal erschien. Shakespeare ist zu einem wichtigen Faktor des deutschen Geisteslebens geworden, nicht weil er eminent war, sondern weil er als eminent erschien« (S. 281).

Die ruhmbildenden Faktoren auf der einen, der Nachahmungstrieb auf der anderen Seite rücken das Individuum an sich in immer weitere Ferne. Persönlichkeitsbewertung ist ein Nachahmungsakt. Wer nach der Lektüre Nietzsches Sokrates gering einschätzt, ahmt Nietzsche nach. Die Verehrung Shakespeares geht größtenteils auf Lessing zurück usw. Für Hirsch scheint es möglich, daß aus der Goethemüdigkeit auch einmal ein völliges Goethevergessen werde (S. 273).

Aus diesen Prämissen zieht der Verfasser den Schluß, daß der Biographik eine Fülle neuer Aufgaben erwachsen. Vor allem ist alle Biographik durch eine »Phänographik« zu ergänzen. Der Verfasser steht nicht an, das Werk Albert Ludwigs über Schiller und die deutsche Nachwelt als das bei weitem wichtigste der gesamten Schillerliteratur anzusehen, ja als das einzige, durch das eine Forschung über das Individuum Schiller »an sich« erst möglich wird.

Unter den Aussagen des Historikers sind die darstellenden von den wertenden zu unterscheiden. Die darstellenden Aussagen ergeben den Grundstock unerschütterlicher Tatsachen. An einer ganzen Anzahl von Feststellungen über Geburts- und Todesjahr, über Beruf und Nationalität, Quellenangaben usw. läßt sich nicht rütteln. Alles andere ist »*fable convenue*«. Es herrscht Übereinstimmung darüber, daß der König Lear ein Werk Shakespeares und daß er eine geniale Tragödie ist. Aber die erste Übereinstimmung ist auf ganz andere Weise zustande gekommen als die zweite. Zu jener hat nur das Objekt, zu dieser vor allem das Subjekt, nur in geringem Maße das Objekt beigetragen (S. 246). Die Übereinstimmung über den Wert geht auf das Subjekt und damit auf alle Faktoren, wie Nachahmung, Verehrungsbedürfnis usw. zurück. Daß wir also gerade den König Lear für eine besonders geniale Tragödie halten, ist mehr oder weniger Zufall. Hätte dieser es anders gewollt, so würden wir heute an Stelle des Lear vielleicht ein Drama Marlows verehren. —

Die Kritik dieser Ansichten kann sich nicht auf Einzelheiten einlassen. Nur die Basis des Irrtums soll aufgezeigt werden. Das Entscheidende ist die dem Verfasser anscheinend selbstverständlich dünkende Voraussetzung von der absoluten Subjektivität aller Werte. Ohne die Tatsache des Traditionalismus, der *social heredity,* wäre ihm die vollkommene Übereinstimmung in Wertfragen unerklärlich (S. 251). Es ist die zur Einseitigkeit gesteigerte Betrachtungsweise der Kollektivpsychologie, die hier versagt. Hirsch nimmt die Masse, wenn er sie auch in Grade einteilt, wesentlich als ein Ganzes. Ein großer Teil seiner Ausführungen trifft auf die un-

selbständige Menge zweifellos zu (Ruhm Schillers infolge der Säkularfeiern); aber daraus darf nicht auf die Subjektivität und irrationale Ursache aller Wertentscheidungen geschlossen werden. Wer heute unter dem Einfluß Nietzsches sein Urteil über Sokrates ändert, muß nicht notwendig nur einen Akt der Nachahmung begehen. Die Beurteilung Nietzsches kann ihm vielmehr neue Realitäten in der Erscheinung des Sokrates erschließen, und nach diesen, nicht nach dem Vorgang Nietzsches richtet sich das neue Urteil. Der »geheimnisvolle Rest« in jeder individuellen historischen Erscheinung, das Sein im Gegensatz zum Schein, ist nicht die *quantité négligeable,* als die es der Verfasser behandeln möchte. Das »an sich«, meint er, sei der Erkenntnis nur mit äußerster Mühe und auch dann nie restlos zugänglich; aber die Anwendung einer solchen Mühe wäre auch Verschwendung, und die Beschränktheit der menschlichen Erkenntnisvermögen sei gerade in diesem Fall wenig bedauerlich. Die Geltung dieses Satzes wird dann freilich auf den Kulturhistoriker beschränkt. Auf dessen Interessen ist überhaupt die ganze Untersuchung abgestellt. Die Erkenntnis des Seins ist nur für den Individualpsychologen wichtig, den die eminente Persönlichkeit nur als Exemplar des Menschentums interessiert. Um dem Einfluß des Traditionalismus zu entgehen, muß aber auch dieser die phänographische Methode anwenden. Nur wo der Biograph auf die Eminenz eines Individuums hinweist, das noch über keine Erscheinungsform verfügt, steht er außerhalb des Traditionalismus. Selbst dann noch unterliegt er der Macht psychischer Faktoren, wie des Verehrungs- und des Konzentrationsbedürfnisses, die das Bild des Individuums verzerren.

Als ein Hauptmangel der Arbeit erscheint die Unklarheit, die der Verfasser in dem Begriff des Historischen gelassen hat. Seine Behauptungen beziehen sich alle auf diesen Begriff im Sinne von welthistorisch, kulturhistorisch. Für die Kulturgeschichte bilden Beeinflussungen in der Tat einen wichtigen Gegenstand. Aber es gibt noch einen anderen Begriff der Geschichte. Eine Kontinuität der geistigen Ereignisse ist denkbar, die ganz innerlicher Art und von allen Meinungen, Erscheinungsformen fast ganz unabhängig ist. Die Geschichte eines Gedankens, eines Problems z. B. unterliegt gewissen inneren Gesetzen: die verschiedenen Seiten eines Problems treten erst nacheinander im Laufe der Zeiten heraus. Die Individuen, die sie finden, dienen gleichsam nur der immanenten Entwicklung des Gedankens »an sich«. Individuen, die von des Ruhmes Strahlenkranz umgeben sind, können in dieser Hinsicht historisch wenig bedeuten, und andere, von denen niemand spricht, haben den entscheidendsten Einfluß ausgeübt. Die Geschichte der tatsächlichen Entwicklung ist nicht mit der Geschichte der Meinungen über die Bedeutung einzelner Männer und Werke identisch. Einfluß haben ist dem Verfasser gleichbedeutend mit Berühmtsein. Homer, Plato, Sophokles hätten demnach keinerlei Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Geisteslebens gehabt, solange sie nicht für eminent gehalten wurden. Sie sind erst eminent, sobald sie als eminent erscheinen. Als ob es nicht einen viel wichtigeren, stilleren Einfluß gäbe, der von der Erscheinungsform gänzlich unabhängig ist. Sophokles kann den tiefsten Einfluß ausüben zu einer Zeit, wo er vergessen scheint. Die Bedeutung eines Schriftstellers als historischer Faktor nimmt keineswegs in dem Maße zu, als sein Ruhm bei der Menge wächst. Es kann ganz umgekehrt sein. Nietzsches Wirkung war anfangs vielleicht einflußreicher und bedeutungsvoller als heute, wo jedermann Phrasen aus dem Zarathustra im Munde führt. Die Auffassung des Verfassers berücksichtigt nur das Quantitative der Wirkung und setzt voraus, daß dies das Wichtigste sei. Nicht einmal dem Kulturhistoriker ist diese Voraussetzung zu gestatten. Was berechtigt aber den Verfasser, den Historiker mit dem Kulturhistoriker schlechtweg zu identifizieren?

Geschichte bedeutet eine objektive Entwicklung. Nur ein Teil der Geschichte hat es auch mit den Meinungen über die Dinge zu tun. Man könnte einwenden: die Meinungen beeinflussen aber auch die objektive Entwicklung. Durch den Ruhm Nietzsches werde ich z. B. veranlaßt, mich mit ihm zu beschäftigen, um dann vielleicht wichtige sachliche Anstöße zu erfahren. Dann spielt der Ruhm aber nur die Rolle des Vermittlers. Es ist gewiß interessant, der Genesis dieses Mittlers nachzugehen, aber damit hört die objektive Entwicklung nicht auf, den eigentlichen Gegenstand der Geschichte zu bilden.

Wären die Werte etwas schlechthin Subjektives, dann hätte die Bezeichnung Klassiker in der Tat nur den Sinn, den der Verfasser ihr beilegt. Wir könnten dann täglich neue Klassiker haben. Warum haben wir aber nur wenige? Weil es eine feste Rangordnung der Werte gibt, die, wenn auch nicht immer in ihrer ganzen Ausdehnung, so doch im wesentlichen anerkannt wird. Es ist kein Zufall, daß Shakespeare uns seit 150 Jahren als der größte Dramatiker gilt. Shakespeare ist eben der größte Dramatiker, und Marlow könnte seine Stelle nicht vertreten. Nicht weil die Mehrzahl an der Schätzung Goethes als Lyriker gewohnheitsmäßig festhält, sondern weil sich die Überlegenheit der Goetheschen Gedichte mittels ästhetischer Kriterien nachweisen läßt, gilt er als unser größter Dichter. Wer freilich an solche Kriterien nicht glaubt, dem ist nicht zu helfen. Daß gewisse Wertschätzungen Zeitschwankungen unterliegen, von außen, nicht von innen bedingt sind, wird niemand leugnen. So ist z. B. die Berühmtheit Hamlets unter Shakespeares Tragödien gewiß auch zum Teil auf fremde Faktoren zurückzuführen. Auch die Berühmtheit Dürers ist durch solche Faktoren mitbedingt. Aber man versuche einmal, Grünewald an seine Stelle zu setzen. Die ästhetischen Werte sind auf beiden Seiten so hoch, daß sich eine Rangabstufung kaum vornehmen läßt. Aber Dürer besitzt Werte, die, ohne eigentlich ästhetische zu sein, doch für die Gesamtbewertung mitsprechen. Werte wie die Art seiner Gemütsrichtung und seine universelle Menschlichkeit, die niemand zufällige Erscheinungsformen oder ruhmerweiternde Faktoren nennen wird, sind für die Erhebung Dürers zum Klassiker sicherlich wichtiger gewesen, als die gewiß auch bedeutungsvolle Tatsache, daß er in Nürnberg gelebt hat.

Als die Aufgabe, die durch das Buch von Hirsch zwar angeregt, aber nicht gelöst ist, scheint folgendes übrig zu bleiben. Es ist zu untersuchen: In welchem Verhältnis stehen die wirksamen Kräfte jeder Epoche zu denjenigen Namen und Werken, welche die Epoche am meisten rühmt? Zweifellos wird sich eine Diskrepanz zwischen beiden herausstellen. Das am meisten Genannte ist nicht immer das am meisten Wirksame. Es wird die Tatsache zu verfolgen sein, warum große Werte unentdeckt oder wenig bekannt bleiben, während geringe berühmt werden. Aber auch die Tatsache einer gewissen Selbstkorrektur der Geschichte wird nicht verborgen bleiben. Immer wird das Verhältnis der tatsächlich vorhandenen und der wirksamen und berühmten Werte Licht über den Charakter einer Epoche verbreiten und die Erforschung dieses Verhältnisses zu den vornehmsten Aufgaben des Kulturhistorikers gehören. Aber an der Objektivität der Werte wird dadurch nichts geändert, daß sie verborgen bleiben können, und der Wandel der Urteile wird uns nicht von der Überzeugung abbringen, daß es Werte gibt, die dem Wechsel der Generationen trotzen, wie daß diese Werte durch alle Nebel der Konventionen hindurch dem, der sie erkennen will, auch klar erkennbar sind. Mit anderen Worten: daß es auch für die geistigen Werte eine Geschichtsschreibung gibt, die wenigstens annähernd, nichts anderes als Darstellung ist.

Berlin. Alfred Baeumler.

Ernst Meumann, System der Ästhetik. Leipzig 1914 (Wissenschaft und Bildung Bd. 124). 144 S.

Meumanns ästhetische Ansichten lernte man bisher am besten aus seinem großen Aufsatz über die Grenzen der psychologischen Ästhetik in der Heinze-Festschrift (1906) kennen. Dort war versucht, die Unzulänglichkeit der psychologischen Betrachtungsweise und die Notwendigkeit einer objektiven Ästhetik nachzuweisen. Als eine Ergänzung jenes Aufsatzes kann man das »System« betrachten, das sich der Schrift des Verfassers »Einführung in die Ästhetik der Gegenwart« in derselben Sammlung anschließt.

Es ist klar, daß sich auf kaum anderthalb hundert Seiten nur ein kurzer Abriß eines Systems der Ästhetik geben läßt. Aber auch auf diesem engen Raume wäre etwas Geschlosseneres, das einem System wenigstens ähnlich gesehen hätte, möglich gewesen. Für die vorliegende Schrift ist jeder Titel geeigneter als der eines Systems. Meumann will in diesem Abriß die ganze Ästhetik aus einem einzigen Grundgedanken entwickeln. Die schöpferische Tätigkeit des Künstlers, überhaupt die Motive, aus denen menschliche Kunsttätigkeit hervorgeht, haben die Welt der Kunst und des Schönen hervorgebracht — sie bilden daher auch den Ausgangspunkt und den maßgebenden Gesichtspunkt für das Verständnis dieser Lebensgebiete. Das ästhetische Genießen kann nur in seiner Abhängigkeit von dem objektiven Tatbestande der Kunst verstanden werden. Die rein psychologische Ästhetik steht den Hauptfragen der Ästhetik und der Kunstwissenschaften gegenüber hilflos da. Für die Bestimmung der Eigenart des ästhetischen Genießens und Urteilens sind die objektiven Grundlagen maßgebend, und diese kann der Psychologe mit seinen Mitteln nicht nachweisen. Die Motive des Kunstschaffens aber stammen nur zum Teil aus der Anlage des Menschen, sie sind in hohem Maße objektiv und zeitlich bedingt. Kunstgeschichtliche, vergleichend-kulturgeschichtliche, biographische und kunstanalytische Methoden müssen also zur Ergänzung der psychologischen herangezogen werden.

Für die Ästhetik als Wissenschaft von einem bestimmten Lebensgebiet muß derjenige Gesichtspunkt der maßgebende sein, der auch im Leben den maßgebenden und primären bildet. Die psychologische Betrachtungsweise genügt nur für die subjektiven Bestandteile dieses Lebensgebietes (die geistigen Vorgänge im künstlerisch genießenden und urteilenden Menschen, den Prozeß des Schaffens). Aber selbst die Vorgänge im ästhetisch genießenden Menschen sind als ein Nacherleben der Kunsttätigkeit und ihrer Werke endgültig nur aus diesen selbst zu verstehen und fallen daher nur zum Teil in den Bereich der psychologisch-ästhetischen Untersuchung.

1. Das spezifisch Ästhetische. Die Einteilung der Künste. Die ästhetischen Kategorien. — Die Frage: Was ist das Ästhetische, was verstehen wir unter dem eigentlich Künstlerischen? nennt Meumann das erste Grundproblem der Ästhetik. Er beantwortet die Frage durch ein Beispiel: durch die Unterscheidung von künstlerischer Form und handwerksmäßiger Zweckform. Die reine Zweckform entstammt einem anderen Motiv als die Kunstform. Jene geht auf das Motiv der Zweckmäßigkeit, diese auf die Motive des Ausdrucks und der Darstellung zurück. Die eine entspringt dem Verstande, die andere dem Gefühlsleben und der Gestaltung durch die Phantasie. Eine »Zutat«, ein »Plus« macht die Zweckform zur künstlerischen. Die Schönheit eines Dinges deckt sich in keinem Fall mit seiner Zweckmäßigkeit.

Das zweite Grundproblem ist die Frage nach der naturgemäßen Einteilung und dem System der Künste. Gibt es eine Grund- und Urkunst, haben alle Künste

etwas gemeinsam? — Kunst überhaupt ist »eine sinnlich anschauliche Darstellung eines gefühlsbetonten Erlebnisses ... mit einer dem Gefühlswerte entsprechenden Steigerung des Ausdrucks in einem bleibenden Werk«. Die Hauptsache ist die Darstellung. Der Gesichtspunkt der Einteilung wird also der Art und den Mitteln der Darstellung entlehnt. Das Produkt der Kunst ist ein reales Objekt, das ein gesteigertes Äquivalent der Wirklichkeit sein soll (Äquivalentdarstellung) und immer eine anschauliche Wirklichkeit repräsentiert. Unter dem Gesichtspunkt der Darstellungsmittel ergeben sich vier Hauptkünste: 1. die bildenden, 2. die redenden, 3. die musikalischen, 4. die Bewegungskünste.

Als drittes Grundproblem bezeichnet Meumann die Frage nach den Abarten des Ästhetischen oder des Schönen. Bilden sie ein System oder eine bloße Mannigfaltigkeit? Kann eine Ableitung der Arten des Schönen gewonnen werden durch abstrakte Spekulation, oder auf psychologischem Wege, oder durch rein objektive Untersuchung über die äußeren Verhältnisse, die wir schön finden? — Die spekulative Ästhetik erblickte in den Arten des Schönen ein System abstrakter Begriffe, die aus dem Oberbegriff des Schönen sich logisch ableiten ließen. Die psychologische Ästhetik sieht in ihnen Modifikationen des ästhetischen Eindrucks. Dagegen erblickt Meumann in ihnen Unterschiede des ästhetischen Lebensgebietes überhaupt, d. h. sie bezeichnen sowohl typische Unterschiede in den ästhetischen Objekten, wie im ästhetischen Eindruck, wie im künstlerischen Schaffen. Mehr durch die objektiven Verhältnisse bedingt sind das Schöne und das Erhabene und ihr Gegensatz, das Häßliche und das Kleinliche (Niedliche); mehr durch die Verschiedenartigkeit der psychischen Prozesse bedingt sind das Tragische und das Komische und ihre Abarten.

Der Begriff des Schönen darf nicht für das ästhetisch Wirksame überhaupt, sondern nur für eine besondere Art desselben verwendet werden. Das eigentlich Schöne entsteht dadurch, daß uns die Dinge rein durch ihre qualitativen Verhältnisse gefallen. Das Erhabene entsteht, wenn die quantitativen oder intensiven Eigenschaften der Dinge wohlgefällig werden. Gegen Kant ist zu bemerken, daß wir uns beim Eindruck des Erhabenen über das große Objekt selbst, nicht über unsere Überlegenheit freuen. Diese ist ein außerästhetisches Moment. Das Tragische entsteht dadurch, daß zum Objekt der Darstellung etwas Unlustvolles gewählt wird (objektives Moment). Dadurch, daß der Künstler es nicht z. B. als bloßes Leiden, sondern als ein Überwinden des Schicksals darstellt, wird ein unlustvolles Thema ästhetisch lustvoll (subjektives Moment). Das tragische Gefallen erhebt sich auf der Basis der überwundenen Unlust. Das objektive Moment beim Komischen ist, daß ein Eindruck oder eine Handlung zunächst die gewöhnliche, fest assoziierte Auffassung in uns erweckt. Dann aber verbindet sich damit eine zweite Bedeutung, die der ersten widerspricht und überraschend wirkt. Das Wichtigste dabei ist aber die Andeutung, daß die Aufhebung der ersten Auffassung durch die zweite nicht ernst zu nehmen sei. Der Auffassende pendelt zwischen den beiden Bedeutungen gleichsam hin und her, wodurch der Charakter des Spielenden entsteht.

2. Die Aufgabe der Ästhetik und ihr Verhältnis zur Kunst. — Die Ästhetik soll das Lebensgebiet der Kunst unserem Verständnis näherbringen; sie soll weder Vorschriften für den Künstler aufstellen, noch ein zeitlos gültiges Ideal entwickeln, noch den Geschmack regulieren. Ihre Methode ist die empirische. Zu dem ästhetischen Lebensgebiet gehören vier große Erscheinungen: die Tätigkeit des Kunstschaffens, das Kunstwerk, das Genießen des Kunstwerks und die ästhetische Kultur. Von Künstlern und Laien werden der Ästhetik zahlreiche Vorurteile entgegenge-

bracht. Aber wir treiben Ästhetik nicht der Förderung des Künstlers wegen, sondern um der allgemeinen Erkenntnis willen. Wenn der Künstler sagt: die wahre Kunst sei etwas rein Individuelles, Produkt einer schöpferischen individuellen Persönlichkeit, das wohl intuitiv einfühlend erfaßt werden könne, aber den abstrakten Begriffen der Wissenschaft, die es ja mit dem Allgemeinen zu tun hat, unfaßbar bleibe, so ist zu erwidern, daß die Kunst zwar ein individuelles Moment enthält, daß sie aber auch allgemeinen Stilgesetzen unterliegt[1]). So wenig wie das Kunstwerk ist auch das ästhetische Urteil rein individuell. Es besitzt eine ganz eigene Art von Geltung. Wir streiten doch über den Geschmack, also muß eine Einigung wenigstens möglich sein (Kant). Das ästhetische Urteil ist nicht Forderungsurteil, sondern Bedingungs- oder Voraussetzungsurteil. Wenn jemand künstlerisches Verständnis besitzt, so muß er den ästhetischen Wert der Hille Bobbe von Franz Hals anerkennen. Damit ist aber noch kein bestimmtes ästhetisches Urteil gefordert. Die Ästhetik erweist den allgemeinen Geltungsbereich ästhetischer Urteile, indem sie die Voraussetzungen und Bedingungen nachweist, welche die Menschen erfüllen müssen, um zu übereinstimmenden Werturteilen über Kunstwerke zu gelangen.

Die Tatsachen des ästhetischen Lebens nachzuweisen und aus dem ganzen Komplex von Ursachen, aus denen sie hervorgehen, begreiflich zu machen, ist die Aufgabe der Ästhetik. Dabei erhebt sich der große Gegensatz der psychologischen und der objektiven Ästhetik. Die psychologische Ästhetik geht aus vom ästhetisch genießenden Menschen und wird zu einer Psychologie des ästhetischen Gefallens. Die objektive Ästhetik geht aus von der Kunst. Sie will erklären, wie Kunstwerke entstehen und welche Eigenschaften ein Werk wertvoll machen. Bezüglich des ästhetischen Gefallens will sie mehr erklären, worauf es beruht, als wie es verläuft. — Die psychologische Ästhetik macht für sich geltend, daß die psychischen Vorgänge im genießenden und urteilenden Subjekt der einzige Tatbestand sind, den der Ästhetiker unmittelbar beobachten kann. Der ästhetische Genuß bildet überhaupt das Zentrum der ganzen Ästhetik. In ihm liegt die Basis zur Gewinnung ästhetischer Urteile und Begriffe; aus einem System solcher Urteile und Begriffe besteht aber die ganze Ästhetik. Dagegen erhebt Meumann folgende Einwände: die psychologische Ästhetik nimmt eine willkürliche Einschränkung vor, wenn sie nur das Subjekt behandelt. Keine Ästhetik darf darauf verzichten, die Kunst und die Stilgesetze der einzelnen Künste zu behandeln. Da die Kunst aber ein objektiver Tatbestand, kein psychischer Vorgang ist, ist die psychologische Ästhetik hierzu nicht fähig. Nicht einmal das ästhetische Genießen vermag sie erschöpfend zu untersuchen, denn dieses ist nicht bloß von allgemeinen psychischen Ursachen, sondern auch von ganz bestimmten Eigenschaften des Kunstwerks abhängig. Diese Eigenschaften verlangen aber eine selbständige objektive Untersuchung. — Die objektive Ästhetik einseitig für sich durchgeführt würde zur bloßen Kunstwissenschaft führen, wie die psychologische Ästhetik zu einer Psychologie des Gefühls. Es muß ein Ausgangspunkt zu finden sein, der beiden Seiten gerecht wird. Nun geht die Kunst zeitlich und kausal voran, das Genießen folgt nach. Das ästhetische Gefallen kann nicht das treibende Motiv der Kunstwerke sein, denn das Kunstwerk ist beim Beginn noch gar nicht vorhanden; das Kind zeichnet längst, bevor es ästhetisch urteilen lernt, und der primitive Mensch schafft Kunstwerke,

[1]) Aus dem Zusammenhange geht hervor, daß Meumann hier nicht Stilgesetze, die immer etwas zeitlich Bedingtes sind, sondern die zeitlos geltenden Gestaltungsgesetze meint.

während sein ästhetisches Urteil noch auf einer sehr niedrigen Stufe steht. Aus all dem folgt, daß auch in der Ästhetik die Kunstbetrachtung notwendig voranstehen muß. Ästhetisch wertvoll muß das sein, was wir als kunstfördernd und kunststeigernd aufzufassen haben. Da aber die Kunst eine objektive und eine subjektive Seite hat (Schaffen und Werke), so verlangt die Ästhetik eine Vereinigung der psychologischen und der objektiven Methode. Aus den Motiven des künstlerischen Schaffens und der Individualität dss Künstlers einerseits, aus den objektiven Stilgesetzen anderseits erklärt sie die Kunstwerke, die Kunstrichtungen und den Kunstcharakter einer Zeit.

Meumann unterscheidet sieben Methoden der wissenschaftlichen Erforschung der produktiven künstlerischen Tätigkeit. 1. Die Verwendung von Selbstzeugnissen der Künstler. 2. Die Fragebogenmethode. 3. Die biographische Methode. 4. Die Psychographie (hierzu gehören die Arbeiten der Großschule). 5. Die Pathographie. 6. Die experimentelle Analyse. 7. Die naturwissenschaftliche Methode (entwicklungsgeschichtliche, biologische und ethnologische Methode). — Die allgemeinen künstlerischen Motive zerfallen in persönliche und außerpersönliche (z. B. der Zeitgeschmack). Unter den persönlichen sind die allgemeinen von den besonderen (die künstlerische Individualität ausmachenden) zu unterscheiden. Die Motive, ohne die kein wahres Kunstwerk entstehen kann, sind: 1. Das künstlerische Erlebnis. Es ist in der Regel durch eine sinnliche Erscheinung veranlaßt. 2. Das Ausdrucksmotiv. Der Trieb, unser Inneres auszudrücken, ist ein allgemein menschlicher. Eben deshalb kann die Kunst nicht einfach »Ausdruck« sein; sie wäre dann eine allgemein menschliche Erscheinung, keine eigentümlich künstlerische. Das Unterscheidende und Charakteristische der Kunsttätigkeit fehlt bei dem bloßen Ausdruck der Gefühle noch ganz. Denn dieser Ausdruck erfolgt unwillkürlich. Kunst aber ist eine bewußte Willenstätigkeit. Der Gefühlsausdruck »verläuft sich« in Gebärden oder Worten, er ist planlos verpuffte Energie, Entladung einer inneren Spannung, und daher formlos, umso formloser, je intensiver er ist. Trotzdem hat das Streben nach Ausdruck für die Kunst eine große Bedeutung. Der Ausdruck entwickelt das Erlebnis und dient der Mitteilung der Gefühle. Daher bezeichnet man die Ausdruckstätigkeit auch als Objektivierung. Die Kunst hat eine soziale Tendenz. 3. Das Darstellungsmotiv. Die Kunst beginnt mit der Darstellung. Nicht alle Menschen, nur der Künstler hat das Bedürfnis, seinen Gefühlsausdruck weiterzuführen und zu einem bleibenden Werk zu verdichten. Das Darstellungsmotiv ist also das eigentlich künstlerische Motiv. »Kunst ist Darstellung eines bleibenden Werkes auf Grund eines unser Gemüt bewegenden Erlebnisses in anschaulicher Form.« Ausdrucksstreben und Formstreben verhalten sich antagonistisch zueinander. Die Gesetze der einzelnen Kunstformen zwingen zu einer gewissen Beschränkung im Ausdruck der Gefühle. Ausdrucksmotiv und Formmotiv sind versöhnt in der klassischen Kunst; die Form überwiegt in der archaischen und byzantinischen Kunst sowie im Manierismus; der Ausdruck überwiegt in allen subjektivistischen Kunstrichtungen, als welche auch die moderne erscheint.

3. Die psychologische Analyse des ästhetischen Gefallens und Urteilens. — Das ästhetische Genießen ist eine innere Wiederholung der Phantasie- und Gefühlsarbeit des Künstlers. Vor allem Fechner verdanken wir die Untersuchung des dem Urteil vorausgehenden Prozesses des ästhetischen Genießens, so z. B. die Unterscheidung des direkten und des assoziativen Faktors sowie den Gedanken einer experimentellen Untersuchung bestimmter Gesetze innerhalb des direkten Faktors. Einen weiteren bedeutsamen Versuch, das ästhetische Gefallen psychologisch zu analysieren, stellt die Einfühlungstheorie dar. Die Punkte der Theorie, über

die sich eine gewisse Einigkeit herzustellen beginnt, sind: 1. Einfühlungen gehen ohne unser Zutun und ohne bewußte Reflexion vor sich. 2. Wir halten die eingefühlten Kräfte, Stimmungen und Gefühle für etwas in dem Objekt selbst Steckendes. 3. Es gibt Einfühlungen von sehr verschiedener Art, und diese Verschiedenheit ist durch das Objekt bedingt. Wesentlich sind die Einfühlungen nicht. Sie stehen auf gleicher Stufe mit Fechners Elementargesetzen. Bei allem höheren ästhetischen Genießen ist ihre Bedeutung untergeordnet, denn bei diesem spielen bewußte Vorstellungen und Urteile die entscheidende Rolle (in einem Roman z. B. der Zusammenhang, die Motivierung, die Charakteristik, die innere Konsequenz und Lebenswahrheit). Einfühlungen sind überhaupt ein allgemeiner Bestandteil aller unserer Sinneswahrnehmungen und daher nicht von spezifisch ästhetischer Bedeutung. Eine ästhetische Einfühlung von der allgemeinen zu unterscheiden ist auch Lipps und Volkelt nicht gelungen.

Ein neuer Weg ist die von Dessoir und Külpe angewendete Methode, durch zeitliche Zerlegung des Prozesses des ästhetischen Genusses seine einzelnen Faktoren zu erforschen. Die einen bleiben bei einer früheren Stufe des Gefallens stehen als die anderen. Der ästhetische Eindruck nimmt seinen Ausgangspunkt von der unmittelbaren Wirkung des Objekts. Dann folgt eine bewußte Zergliederung des Kunstwerks; die Ergebnisse dieser systematischen Analyse ordnen sich dann einem neuen unmittelbaren Gesamteindruck unter. Meumann stellt folgende Stufenfolge von Urteilen auf: 1. bloße Beurteilung des Inhalts auf Grund von etwas Nebensächlichem; 2. inhaltlich richtige Beurteilung (noch außerästhetisch); 3. Gedanke an den Künstler, Berücksichtigung formaler Elemente (Kinder vom 14. Jahre an); 4. ausschließliches Urteilen nach formalen und technischen Eigenschaften (Künstlerurteile); 5. Berücksichtigung der inhaltlichen und der formalen Elemente (höchste Stufe, besonders häufig bei Dilettanten); 6. das Urteil des Kenners (Hervorhebung einseitiger Gesichtspunkte). — Wichtig ist, daß die Grenze zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem dort beginnt, wo der Gedanke an den Künstler auftaucht.

4. Objektive ästhetische Normen. — Beurteiler, die in ihrem Urteil auseinandergehen, beurteilen etwas Verschiedenes: der eine mehr den Inhalt, der andere die Form, der andere die Technik usw. Überall da jedoch, wo mehrere Menschen unter gleichen Voraussetzungen urteilen, werden ihre Urteile übereinstimmen. Unter der Voraussetzung einer relativ gleichen ästhetischen Bildung und der gleichen Entwicklungsstufe des ästhetischen Genießens lassen sich objektive Regeln für das ästhetische Gefallen aufstellen. Nur die wichtigsten werden von Meumann entwickelt. Sie stammen aus den Bedingungen der Wahrnehmung und Auffassung des Kunstwerks, aus den Mitteln und Materialien der Kunst und aus dem formalen Charakter des ästhetischen Genießens. Jedes Kunstwerk muß so beschaffen sein, daß wir es verstehen, sonst ist es für uns nicht da (Forderung des einheitlichen Gesamteindrucks). Malerei, Plastik und Musik müssen von Regeln beherrscht werden, die aus den Bedingungen der Gesichts- und Gehörswahrnehmung abgeleitet sind. Für die Plastik folgt daraus z. B. das Gesetz der Entfaltung in die Breite; bei der Entfaltung in die Tiefe würden Verdeckungen und Überschneidungen entstehen, die keinen einheitlichen Gesamteindruck aufkommen ließen. Deshalb muß jede plastische Gruppe die Anzahl ihrer Figuren möglichst beschränken. — Ferner muß jedes wahre Kunstwerk so gestaltet sein, daß es mit möglichst wenig Mitteln möglichst viel ausdrückt. Eine weitere Grundregel ist, daß jedes Kunstwerk nach Möglichkeit die eigentümliche Natur seines Materials und die Prozesse seiner Bearbeitung zur Erscheinung bringen solle. Über diese Andeutungen geht der Verfasser nicht hinaus.

Der Grundgedanke der Meumannschen Ästhetik erinnert an die Ästhetik Hegels. Hegel muß dem Charakter seiner Philosophie entsprechend von der Kunst ausgehen, weil er immer von der Tätigkeit des schöpferischen Geistes ausgeht. Meumann geht nicht aus einer solchen Grundrichtung des Denkens heraus in der Ästhetik auf die Kunst zurück, sondern aus einer methodischen Erwägung. Ein Lebensgebiet muß aus denjenigen Faktoren verstanden werden, aus denen es entsteht. Das ästhetische Leben entsteht durch die Kunst — also steht die Betrachtung der Kunst am Anfang der Ästhetik. — Entsteht nun aber das ästhetische Lebensgebiet wirklich durch die Kunst? Wir nehmen an, daß bei Meumann die Ableitung des Ästhetischen aus dem Künstlerischen nicht nur zeitlich gemeint sei. Ist aber das ästhetische Genießen, der Zustand der ästhetischen Betrachtung wirklich sekundär? Meumann nimmt es ohne Untersuchung an. Es wäre ja z. B. möglich, daß künstlerisches Schaffen und ästhetisches Genießen auf ein Drittes zurückgingen, auf eine noch ungeschiedene ästhetische Veranlagung des Menschen überhaupt. Was historisch das erste war, wissen wir nicht, weil wir die Menschen der Urzeit nicht mehr nach ihren Erlebnissen befragen können. Vielleicht haben sich beide Fähigkeiten parallel entwickelt. Das Auftauchen des Gedankens an den Künstler bei Kindern beweist noch nicht, daß erst damit der ästhetische Zustand eingetreten ist. Meumann nimmt überhaupt die zeichnerische Tätigkeit des Kindes vom 5. Lebensjahre an ohne weiteres für Kunst. Aber seiner eigenen Definition nach ist die künstlerische Produktion bewußte Tätigkeit. Immerhin könnte die Fähigkeit zur ästhetischen Kontemplation, die uns jetzt »angeboren« erscheint, auf dem Umwege über die Kunsttätigkeit entstanden sein. Darüber wird sich schwer etwas ausmachen lassen. Den Kunsterzeugnissen des primitiven Menschen gegenüber haben wir sehr vorsichtig zu sein. Was Meumann auf diesem Gebiete für Kunst hält, hat vielleicht erst unsere ästhetische Auffassung dazu gemacht. Angenommen aber selbst, Meumann wäre im Recht, so hätte er immer noch nachzuweisen, wie sich der Übergang von künstlerischer Produktion zu ästhetischer Kontemplation vollzieht. Er muß annehmen, daß entweder jeder Künstler ist, oder daß der ästhetische Zustand beim Anblick eines Kunstwerks von selbst eintritt. Man sieht, Meumann setzt eigentlich die Fähigkeit zum ästhetischen Verhalten schon voraus. Die Neubegründung der Ästhetik, die er versucht hat, ist also mißlungen.

Die ganze Theorie ist offenbar aus der nicht weiter beweisbaren oder bewiesenen Voraussetzung entstanden, daß das ästhetische Genießen nichts als ein individuell geprägtes Nacherleben der Motive des Kunstschaffens sei. Nun ist aber offenbar, daß diese Definition nur einen Teil des ästhetischen Genießens, das von Kunstwerken, trifft. Wie steht es mit dem ästhetischen Naturgenuß? Ästhetische Stimmung kann überall eintreten, sie ist keineswegs auf die Werke der Kunst beschränkt. Daß das ästhetische Verhalten vor Werken der Natur und der Kunst gleicherweise eintrifft, weist darauf hin, daß hier etwas viel Allgemeineres wirksam ist als ein Wiederholen von Schaffensprozessen im Künstler. Der ästhetische Charakter des Naturgenusses wird von Meumann bestritten. Es seien allgemeinmenschliche Gedanken und Gefühle, die sich an die Natur knüpfen, nicht spezifisch ästhetische (was bei vielen Menschen sicherlich zutrifft). Nur in zwei Fällen komme ein ästhetischer Naturgenuß zustande: durch die Wirkung des direkten Faktors und durch die Auffassung nach Analogie eines Kunstwerks. Das Unzulängliche dieser Erklärung leuchtet ein. Auch die Auffassung des direkten Faktors ist eine ästhetische. Den Naturgenuß durch Einfühlung hat Meumann gar nicht berücksichtigt.

Faßt er hier das Gebiet des Ästhetischen zu eng, so erweitert er nach einer anderen Richtung die Grenzen der Ästhetik auf ungebührliche Weise. Weite Strecken der Kunstgeschichte, der Kulturgeschichte und der technischen Disziplinen fielen nach Meumann in das Gebiet der Ästhetik. Wenn er der empirischen Ästhetik die Aufgabe setzt, das Auftreten gewisser zeitgenössischer Erscheinungen in der Kunst zu erklären, so überschreitet er offenbar selbstgesteckte Grenzen. Eine solche Erklärung ist Aufgabe des Kulturpsychologen, nicht des Ästhetikers. Eine seltsame Inkonsequenz ist es, wenn der Verfasser anfangs erklärt, die Ästhetik wolle weder Vorschriften aufstellen noch Ideale entwickeln, und im Verlaufe seiner Darstellung gewisse Erscheinungen der modernen Kunst fortwährend kritisiert. Dabei geht er von unausgesprochenen Normen und Idealen aus, wie die Bemerkung gelegentlich Hodlers enthüllt: es sei eine weit höhere Kunst, eine gleichmäßige Bewegung der Massen so darzustellen, daß nicht nur das Schematische und Gleiche, sondern auch die volle Individualität des einzelnen in der Masse zum Ausdruck komme. Hodler *wollte* eben eine Masse darstellen, in der jede Individualität verschwindet.

Die Forderung einer objektiven Ästhetik ist zweifellos wohlberechtigt. Nicht nur das Subjekt, auch das Objekt fordert einen Platz in der Ästhetik. Der Hinweis darauf ist ein großes Verdienst Meumanns. Hier liegen Aufgaben der Zukunft, bei deren Lösung man sich freilich eher an Hildebrand als an Semper anschließen wird. Mit dem Hinweis auf das Objekt hängt auch der Hinweis auf das Motiv der Darstellung zusammen. Diesen Prozeß faßt Meumann allerdings sehr äußerlich mechanisch auf. Das dunkle, allgemeine Streben erhält nach ihm Form und Begrenzung durch die Gesetze der Kunst. Die Kunst *dämmt* das Streben nach Ausdruck *ein* (z. B. das Metrum beim Dichter) — in dieser wesentlich negativen Art wird der Vorgang geschildert. Meumann vergißt, daß die künstlerische Gesetzmäßigkeit vor allem positive Werte vermittelt. Es ist überhaupt nicht so, als ob der vorbereitende Zustand (künstlerisches Erlebnis und Ausdrucksstreben) bei allen Künstlern nach demselben Schema verlaufe und die Darstellung nur äußerlich dazu trete. Die Verschiedenheit der Kunstgattungen muß nicht erst in den Formen der Darstellung, sondern schon in der Art des Erlebnisses gesucht werden. Das Erlebnis des Musikers ist ein anderes als das des Architekten. Dieser hat dabei kubische, jener akustische Vorstellungen. Das ist kein äußerlicher Unterschied des Materials, sondern ein wesentlicher Unterschied des künstlerischen Erlebnisses.

Eigentümlich ist Meumanns Widerlegung der Einfühlungstheorie. Er erklärt z. B., daß bei den ästhetischen Eindrücken der Architektur das Urteil auf bloßen Vorstellungen, nicht auf Einfühlungen beruhe. Ich *sehe*, daß die einzelnen Teile des Gebäudes schön abgestufte Proportionen haben usw. Daß die Einfühlung sich auf klar erfaßten Vorstellungen aufbauen kann, wird kein Einfühlungstheoretiker bestreiten. Wie kommen wir aber dazu, diesen Vorstellungen einen besonderen Gefühlswert beizulegen, sie »schön« zu nennen? Meumann nimmt unbefangen das entscheidende Wort voraus, indem er die gesehenen Proportionen bereits schöne nennt. Wie wir dazu kommen, gerade diese Proportionen schön zu nennen, will ja die Einfühlungstheorie erklären. Wir nennen sie schön, weil sie ein harmonisches Lebensgefühl auszudrücken scheinen. Der bloße Verstand kann Proportionen niemals schön, sondern höchstens dem Zweck angemessen, technisch praktisch und dergleichen finden.

Ein wenig glücklicher Gedanke war es, mit der ästhetischen Theorie fortlaufend eine Kritik der künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart zu verbinden. Wir haben in unserer Darstellung von jeder Polemik gegen die hier geäußerten Ge-

danken abgesehen. Ästhetik und Kritik sind zweierlei; es ist nur eine Anwendung seiner die Grenzen der Ästhetik verwischenden Theorie, wenn Meumann so oft aus dem Tone des Forschers in den Ton des Lehrers und Kulturkritikers verfällt.

Der wichtigste Einwand, der Meumann gemacht werden muß, betrifft das Fundament seines Systems. Dieses schwebt gleichsam in der Luft. Eine empirische Ästhetik wird immer mit dem beginnen müssen, was nun einmal das erste ist: mit dem ästhetischen Subjekt. Nur eine Psychologie des ästhetisch sich verhaltenden Subjekts vermag einen sicheren Grund zu legen. Das ästhetische Erlebnis ist *sui generis* und mit dem Erlebnis des künstlerischen Schaffens nicht identisch.

An Einzelheiten ist zu berichtigen: Nicht Haller, sondern Brockes ist der Urheber der beschreibenden Naturpoesie in Deutschland. Nicht der Anblick einiger musizierender Mädchen und die Nachricht von ihrem Tode ist die Veranlassung zu Feuerbachs letztem Gemälde »Das Konzert« gewesen, sondern das Unglück, bei dem die Mädchen den Tod fanden, trat erst ein, als das Bild fast vollendet war. Feuerbach wollte es deshalb nicht mehr weiterführen. — Zu der Bemerkung über die Gießener Arbeiten ist jetzt die wertvolle Kritik Stählins im Archiv für die gesamte Psychologie Band 31 zu vergleichen. Nicht nur seine Gegnerschaft gegen Hildebrands Theorie, sondern auch die falsche Schreibung seines Namens (Hildebrandt) hat Meumann beibehalten. — Bedauerlich ist die auf Seite 77 gegebene Zusammenstellung menschlicher Schwächen großer Künstler, in der Meumann nicht davor zurückschreckt, Mozart einen kleinen und flachen Menschen und Gottfried Keller einen Potator und groben Beamten zu nennen.

Berlin. Alfred Baeumler.

Emil Hammacher, Hauptfragen der modernen Kultur. Leipzig 1914. 351 S.

Der Teil des Buches, dem das Kapitel über die moderne Kunst, mit dem wir uns hier beschäftigen, als letztes entnommen ist, trägt den Titel: Kritik der modernen Kultur. Das Unternehmen, welches diese Überschrift ankündigt, ist nicht klein. Es bedarf eines sehr selbständigen, sehr unerschrockenen und sehr weiten Geistes, um das Versprechen dieses Titels zu erfüllen. Der eigenen Zeit gegenüber, dem eigenen Ich, soweit es dem Flusse der Gegenwart unterworfen ist, sich den reinen Blick zu bewahren, erfordert eine Schärfe und Sicherheit des Auges, die nur wenigen zuteil werden. Die Gegenwart ist schwerer zu deuten als die Vergangenheit, weil sie sich nicht übersehen läßt und das lebende Individuum stärker in Mitleidenschaft zieht. Der Historiker des Augenblicks wird notwendig zum Kritiker; Kritik aber, die nicht von großen und fruchtbaren Gesichtspunkten geleitet ist, läuft immer Gefahr, kleinlich zu wirken. Eine Kritik der Zeit sollte nur von extremen Standpunkten aus unternommen werden: nur wer alles zu zerstören, oder wer dem Strom eine neue Richtung zu geben den Mut hat, besitzt das Recht zu grundsätzlicher Kritik. Alles andere kann nur zu lauwarmen Halbheiten, persönlichen Bekenntnissen, Hoffnungen und Befürchtungen und überflüssigen Erörterungen führen.

Dem vorliegenden Buche fehlt die Spontaneität des Denkens, die für die hier formulierte Aufgabe unerläßlich ist. Setzt man jedoch seine Ansprüche etwas herab, so findet man eine kluge, sympathische Erörterung philosophischer und kultureller Fragen, einen mehr vorsichtigen als kühnen Denker, dem eine gewisse philosophische Blutarmut freilich nicht sehr fern ist. Für einen modernen Anhänger Hegels ist es in der Tat eine lockende Aufgabe, sich als Historiker seiner eigenen Zeit gegenüberzustellen. Noch immer ist Hegel die hohe Schule der Historik. Freilich wäre es zu wünschen, daß auch etwas von dem synthetischen Geiste des großen Kon-

strukteurs auf seine Schüler übergegangen wäre. Allen »einheitlichen Gesichtspunkten« zum Trotz gelangt auch das vorliegende Werk nicht zu einer großen Synthese.

Nach einer kurzen Einleitung über die ästhetischen Prinzipien und das Wesen der modernen Kunst behandelt der Verfasser die tektonischen Künste, die Malerei, die Musik und die Dichtung der Gegenwart. Eine normative Ästhetik, die allein Kunsturteile objektiv zu begründen vermöchte, ist auf psychologischem Wege, durch bloße Seinsanalyse, nicht zu erhalten. Nur als Teil einer apriorischen Metaphysik sei sie denkbar. Aber eine solche Ästhetik gibt es nicht. Der Methode der Kunstphilosophie widerspricht das synthetische Verfahren der Metaphysik. Die Kunstphilosophie muß analytisch vorgehen, sie kann ihren Tatbestand nicht begründen, sondern muß ihn voraussetzen. — Dagegen ist sogleich zu sagen: psychologische oder metaphysische Ästhetik ist keine vollständige Disjunktion. Es gibt eine kritische Ästhetik. Ferner ist die Identifizierung von Ästhetik und Kunstphilosophie bei einem Hegelianer zwar begreiflich, sollte aber doch jedesmal erst gerechtfertigt werden.

Derjenige Stil, der dem metaphysischen Selbstbewußtsein (der mystischen Versöhnung) am meisten entspricht, ist der vollkommenste: es ist der monumentale. Alle Kunst hat pantheistisch-mystischen Charakter. Durch Formgestaltung in der Totalität der Erfahrung erhebt die Kunst die Erscheinung zum Wesen.

Die moderne Kunst wird aus der Reaktion gegen den Klassizismus abgeleitet. Als ihr Wesen erscheint die Auflösung des Gegenständlichen, ein Relativismus nach Inhalt und Form. Entsprechend der Vorherrschaft des Positivismus in ihrem Geburtslande (Frankreich) wird die neue Kunst zunächst sinnlicher Pantheismus. Die Zersetzung des Gegenständlichen im Impressionismus ist nur ein Ausdruck der praktischen Zerlegung des Menschen in zahllosen Relationen. Zwischen der Romantik und dem impressionistisch-naturalistischen Stile besteht eine prinzipielle Verwandtschaft (der Relativismus), was auch den Umschlag des letzteren zur Neuromantik erklärlich macht. Eine zugleich romantische und naturwissenschaftliche Bewegung ist die neueste, welche die Grenzen der Künste zu verwischen und das Wesen aller in Bewegtheit, Rhythmus, zuletzt in Musik aufzuheben sucht.

Die tektonische Kunst konnte im rationalistischen Zeitalter deshalb am ehesten Fortschritte machen, weil sie, wie der Rationalismus selbst, Sachkultur ist. Wie es freilich möglich sein kann, im heutigen Deutschland von einem »großen und unbestrittenen Aufschwung der tektonischen Künste« zu reden, bleibt Geheimnis des Verfassers. — Rodin hat den sinnlichen Pantheismus zum kosmischen gesteigert. Der sinnliche Impressionismus wendet sich auf seinem Gipfelpunkte in einen geistigen um und wird zum Ausdruck metaphysischen Verlangens. Die entscheidende Frage der modernen Malerei ist, ob ihr bisheriger kosmischer Pantheismus zu einem mystischen übersteigert werden kann. Gelänge dies, so erhielten wir eine Synthese der mittelalterlichen und der modernen Innerlichkeit. Die Frage ist allerdings, ob die ungeheure Aufgabe, das, was uns heute Mystik ist, durch die sinnliche Form der Malerei darzustellen, ihre Möglichkeiten nicht überhaupt überschreitet. Das Befremdliche der jüngsten Malerei erklärt der Verfasser aus der Vorstellung dieses ungeheuren Problems, für das sich ein Genie bisher noch nicht gefunden hat. Der Kubismus ist eine Grenzüberschreitung: die Kunst ist zwar nicht an den empirisch-realen Raum gebunden, aber der Künstler kann doch, im Gegensatz zum Philosophen, nur durch die Erscheinung zum Wesen gelangen. Wie sich diese Hegelschen Formeln mit der Gegnerschaft des Verfassers gegen die Inhaltsästhetik vertragen, ist aus dem vorliegenden kurzen Abschnitt nicht zu ersehen. — Wie der

Kubismus so überschreitet auch der Futurismus die Grenze, weil er im Bilde das zeitliche Nacheinander darstellen will. Aus drei Gründen blickt der Verfasser jedoch auf die neue Kunst mit Hoffnung und Sympathie: sie ist ein Zeichen der Abkehr von allem bloß Idyllischen und Realistischen (Mystikfeindlichen); die neue Kunst hat einzelne schöne Werke hervorgebracht; sie ist ein Fortschritt zur Monumentalität.

Gegen die Art der hier angedeuteten Kunstbetrachtung ist grundsätzlich nichts einzuwenden. Man kann die bildende Kunst gewiß auch mit solchen Begriffen in Verbindung bringen. Nur sollte die Betrachtung nicht mit dem Anspruch auftreten, die einzige und zugleich die angemessenste zu sein. Wir glauben nicht, daß die Ästhetik mit Hilfe Hegelscher Formeln je beträchtlich vorwärts kommen wird. Solche Formeln deuten immer mehr auf das Subjekt, das sie anwendet, als auf das Objekt, das sie sich unterwerfen. Den Ansätzen der Gegenwart zu einer neuen Theorie der Kunst, die gerade das Objekt mehr als bisher berücksichtigt, steht Hammacher verständnislos gegenüber (vgl. die Anmerkung S. 347).

Während die Malerei sich in Musik auflösen möchte, hat die Musik malen gelernt. Auch hier suchen wir die große Synthese des monumentalen Stils. — In der Dichtung ist eine Verfeinerung des Stils ohnegleichen zu konstatieren. In Stefan Georges Kunst erblickt der Verfasser die schönste Gewähr der ästhetischen Zukunft Deutschlands. Er würde in diesem Punkte vielleicht etwas vorsichtiger urteilen, lebte er nicht gerade in Bonn. — Der Wille zu einer neuen Klassik ist da, aber es fehlt ihm noch die Kraft. Der Anfang eines monumentalen Stiles in der Kunst läßt jedoch eine zukünftige Versöhnung der alten Klassik und der modernen Romantik wenigstens als möglich erhoffen. Es kommt darauf an, ob die vorhandenen Ansätze durch ein Genie zur Erfüllung gebracht werden oder als Verirrungen sich enthüllen. Die Zeit ist der Kunst feindlich. Das Übermaß an Bewußtheit schädigt die Unmittelbarkeit des Erlebens. Die Mittelmäßigkeit hat heute keine Aussicht: entweder kommt bei der neuen Bewegung etwas sehr Gutes oder etwas sehr Schlechtes heraus. Eine ästhetische Kultur kann auf die Dauer so wenig wie eine religiöse von einer winzigen Minderheit getragen werden. Das Urteil über die nächste Zukunft wird also im wesentlichen pessimistisch ausfallen müssen.

Berlin. Alfred Baeumler.

Alois Wurm, Kunst und Seele. Band I. Vom innerlichen Christentum. München o. J.

Kunstwerke, die religiöse Gegenstände zum Inhalt haben, können von zwei Seiten beurteilt werden: wie weit sie religiös und wie weit sie künstlerisch befriedigen. Es ist uns heute geläufig, Werke der christlichen Kunst ausschließlich auf ihren formalen Gehalt, ihren künstlerischen Geist hin zu analysieren. Zweifellos wäre auch eine Analyse des eigentlich religiösen Gehalts, des christlichen oder nichtchristlichen Geistes, in dem sie geschaffen sind, wünschenswert. Als ein Versuch nach dieser Richtung ist die vorliegende Schrift zu begrüßen.

Die Fragen, mit denen man an eine derartige Untersuchung herantreten müßte, wären etwa diese: wie verhält sich der religiöse Gehalt zum künstlerischen? Ist der künstlerische Gehalt mit dem religiösen notwendig verbunden, oder umgekehrt? Gibt es hohe religiöse Werte in der bildenden Kunst, bei geringen künstlerischen? Es wäre denkbar, daß ein Werk religiös bedeutsam, aber künstlerisch wertlos sei — daß das Umgekehrte oft stattfindet, ist selbstverständlich. In der vorliegenden Publikation wird auf diese Fragen nicht eingegangen. Der Verfasser hat zwar auch Werke von Künstlern unter die Abbildungen aufgenommen, die nach unserer Meinung einen künstlerischen Wert nicht besitzen (es sind Werke von Fritz Kunz,

P. de Mena, E. v. Steinle), und findet in ihnen dieselben religiösen Werte wie bei Rembrandt und Dürer. Es will jedoch scheinen, als ob auch der religiöse Wert dieser Bilder geringer sei als der der anderen. Es wird vielleicht nötig sein, zwischen zwei Arten des Religiösen zu unterscheiden. Ein Bild kann eine religiöse Wirkung üben einfach durch seinen Gegenstand, der als Symbol Träger eines religiösen Wertes ist. Von dieser Art ist die religiöse Wirkung eines Madonnenbildes, das nichts weiter ist als eine bildliche Repräsentation der Madonna. Die religiöse Wirkung kann jedoch auch ihren Weg über ein objektiv dargestelltes Erlebnis nehmen. Der religiöse Wert verbindet sich dann mit einem menschlichen (Erlebniswert). Dies ist der Fall des eigentlichen religiösen Kunstwerks. Bei einem Bilde wie Steinles »Adam und Eva nach dem Sündenfall« richtet sich die Kritik gegen die Art des Erlebnisses. Dieses erscheint künstlich, oberflächlich, theatralisch. Steinles Religiosität wird dadurch nicht getroffen; die Religiosität eines Menschen als Gesinnung kann man nicht kritisieren. Die Art des religiösen Erlebnisses jedoch wird sich, sobald es irgendwie Ausdruck gefunden hat, einer Kritik nicht entziehen dürfen.

Nun erhebt sich aber die weitere Frage, ob der Ausdruck des wertvollen religiös-menschlichen Erlebnisses mit dem wertvollen künstlerischen Ausdruck zusammenfallen muß. Diese Frage endgültig zu entscheiden, fehlt uns heute noch das Material. Auf Grund der vorliegenden Abbildungen möchte man sie bejahen. Das große Erlebnis findet auch eine große Form. Steinles Religiosität brauchte der Thomas nicht nachzustehen, beider Seelen können, um mich so auszudrücken, vor Gott gleich sein, aber Thomas Erlebnis entstammt einer tieferen und originaleren Menschlichkeit und scheint uns deshalb auch religiös wertvoller.

Der religiös-menschliche Gehalt eines Bildes ist im allgemeinen ein Wert, der neben den formalen Werten steht. Nur in manchen Fällen wird dieser Gehalt durch rein formale Mittel verstärkt, so z. B. wenn Hans Thoma die Einsamkeit Christi während des Gebets am Ölberg dadurch zum Ausdruck bringt, daß er den Umriß des Betenden gegen den »großen, leeren, unendlich scheinenden Raum« stellt (Abb. 9, vgl. S. 21). Das allgemein Formale steht hier im Dienste des besonderen Ausdrucks. In den meisten Fällen steht jedoch das rein Formale mit dem Religiösen in keinem Zusammenhang. — Die Frage weiter zu verfolgen geht hier nicht an. Sie mündet in eines der schwierigsten ästhetischen Probleme: in das des Verhältnisses von Darstellung und Ausdruck in der bildenden Kunst. Die Frage nach dem religiösen Gehalt ist nur ein Spezialfall dieses umfassenderen Problems.

Den Wert der vorliegenden Publikation machen die teilweise sehr tief eindringenden Ausdrucksanalysen aus. Das Vortreffliche dieser Beschreibungen wird leider durch einen verbindenden Text allgemeinerer Art, der dem Predigtton nicht fern ist, stellenweise sehr überwuchert. Das Ziel des Verfassers, christliches Leben zu vertiefen und zu verinnerlichen, scheint mir durch einen Teil seiner Analysen tatsächlich erreicht. Gewisse religiöse Verhaltungsweisen werden hier mit einer Prägnanz deutlich, in der wir sie vorher nicht kannten, und diese Kenntnis fremden religiösen Erlebens dient dazu, das eigene zu bereichern.

Die beigegebenen großen und guten Abbildungen sind für ein Werk, das in München das Imprimatur erhalten hat, mit bemerkenswerter Liberalität gewählt. Die Auswahl vermeidet die herkömmlichen Pfade (Raffael und Murillo fehlen z. B. ganz) und bringt manches dem großen Publikum unbekannte Kleinod. Fra Angelico, Donatello, Rembrandt, Dürer und Thoma sind am stärksten vertreten.

Berlin.

Alfred Baeumler.

James Mark Baldwin, Das Denken und die Dinge oder genetische Logik. Band III: Das Interesse und die Kunst. Der realen Logik I. Genetische Epistemologie. 324 S.

Im Zusammenhang seines großen Werkes bietet der Verfasser als IV. Teil des vorliegenden Buches einen Abschnitt, der den »Schein und das Ästhetische« behandelt (S. 177—266). Vier Kapitel handeln von der »einfachen ästhetischen Erfahrung«, der »reflektiven ästhetischen Erfahrung«, von dem »ästhetischen Objekt, dem Kunstwerk« und von den »Triebfedern der Kunst«. Sein System nennt der Verfasser ästhetischen Immediatismus, die Theorie seines Verfahrens Pan-Kalismus (τὸ καλὸν πᾶν ist dem Buche als Motto vorangestellt). Im Kunstwerk wird der Dualismus des Inneren und Äußeren, des Selbst und des Objekts überwunden; die Zwiespältigkeit der Vermittlung ist verschwunden (Vermittlung ist die eine Kontrolle gestattende Beziehung einer Erfahrung zu einer anderen). Die Wirklichkeit wird hier weder vorausgesetzt noch gefordert, sondern unmittelbar erfaßt. Die ästhetische Erfahrung ist keine nebensächliche Erscheinung, keine oberflächliche Wiedergabe dessen, was seine »wahre« Realität in Wahrheit und Nützlichkeit findet, sondern bietet den tieferen Sinn dar, von welchem Wahrheit und Nützlichkeit teilweise und ungezeitigte Faktoren sind (S. 303). Der Pan-Kalismus gelangt mithin zu dem Schluß, »daß wir in der ästhetischen Kontemplation die vollste Enthüllung dessen erhalten, was die Wirklichkeit bedeutet«.

Das Ästhetische wird von Baldwin als Scheinmodus bestimmt. Die Übereinstimmung mit Groos, dem der Verfasser in der Wertschätzung der organischen Empfindungen für den ästhetischen Genuß nahesteht (sein Werk ist William James gewidmet), tritt mehrfach hervor. Spiel und Kunst werden jedoch geschieden: im Gegensatz zum Spiel wird von der Kunst eine gewisse Beschränkung ihrer Freiheit behauptet. Das Spiel idealisiert auch nicht. Der Begriff der bewußten Selbsttäuschung wird übernommen. Der Akt der Selbsttäuschung ist auf zweierlei Weise möglich: das Leben und die Betätigung des Objekts können in unser eigenes Leben herübergenommen werden — oder wir erfassen im Objekt ein Selbst vermöge einer Bewegung des Mitgefühls. Der ästhetische Schein unterscheidet sich von dem zum Spiel gehörigen durch die Fortentwicklung des Motivs der Personifikation zu dem der Identifikation.

Nach der Trennung des ästhetischen Negativen (ästhetisch nicht Beachteten) vom negativ Ästhetischen, d. h. Häßlichen (häßlich sind Dinge, die sich der Idealisierung entziehen und eine persönliche Einfühlung nicht zulassen) untersucht der Verfasser das ästhetische Urteil. Das ästhetische Urteil ist eine Behauptung über das Ästhetische; »es besteht nicht in einer direkten Wiedergabe des Ästhetischen, und ebensowenig erweist es sich selbst als eine ästhetische Funktion«. — Auf die Tatsache der Identifikation wird in dem Abschnitt über die höhere ästhetische Sympathie (Einfühlung) zurückgegangen. Der Verfasser sagt geradezu: »jeder Kunstgenuß ist von einer Identifikation des Selbst mit dem ästhetischen Objekt begleitet . . .« (S. 221).

Im ästhetischen Schein soll etwas so hingenommen werden, als würde es in gemeinsamer Betrachtung sozial geglaubt. Der Künstler sagt: »es ist mein Herzblut, aber es gilt für alle: kommt und seht es alle, wie ich es sehe« (S. 224). Die Kunst hat symbolische Bedeutung. Ihr Ursprung ist in der Phantasie zu suchen, die sich in zwei Formen: nachahmend und selbstdarstellend äußert. Der Nachahmung entsprechen die darstellenden, der Selbstdarstellung (Ausdruck) die dekorativen Künste. Baldwin verfolgt den Selbstdarstellungstrieb bis in das Tierreich hinab. Aber auch die Selbstdarstellung kann schließlich auf eine Art von Nach-

ahmung zurückgeführt werden, wenn man nämlich den Begriff des Darstellens so weit ausdehnt, daß er den der »Gefühlsneubelebung« mit einschließt. Das nachahmende, darstellende Motiv fehlt also nirgends, d. h. der Schein ist im ganzen Gebiet der Kunst vorhanden. Auch die ausdrucksvollste aller Künste, die Musik, hält uns Bilder, nicht das Wirkliche, Ideen, nicht Dinge vor. Auch sie ist symbolisch.

Die eigene Terminologie und der große Zusammenhang, in den dieser ästhetische Abschnitt gestellt ist, machen die Lektüre nicht gerade leicht. Doch scheint der Grund der Schwierigkeit nicht nur hierin, sondern auch in der Methode des Verfassers zu liegen. Psychologisches und Physiologisches mengt sich mit Voraussetzungen, die ihre Herkunft aus älteren Theorien nicht verbergen können. Viele alte Wahrheiten werden im neuen Zusammenhang wiederholt. Die Grundlage des Ganzen läßt sich, da sie sich als ein persönliches Bekenntnis gibt, schwer kritisieren. Der Autor, welcher sagt: »was mich betrifft, so bestehe ich darauf . . .« stellt sich eigentlich selbst außerhalb der Kritik.

Berlin. Alfred Baeumler.

Julius Pap, Kunst und Illusion. Leipzig 1914. 224 S.

Der Begriff der Illusion gehört zu den Lieblingsbegriffen der modernen Ästhetik. Seine Bedeutung würde eine monographische Behandlung rechtfertigen. Man nimmt daher ein Buch, das den Titel »Kunst und Illusion« trägt, nicht ungern zur Hand. An einer Klärung dieses Begriffes, die nur durch eine gewissenhafte psychologische Analyse des ästhetischen Verhaltens herbeigeführt werden könnte, fehlt es noch immer; an dieser Tatsache ist auch durch die vorliegende Arbeit nichts geändert worden.

Das Buch hieße besser: Illusion und Kunst, denn nicht das Wesen der Kunst, sondern das Wesen der Illusion steht im Vordergrund. Illusion im kunstpsychologischen Sinne bedeutet den eigentümlichen seelischen Erfolg der sogenannten nachahmenden oder darstellenden Künste. Die Realität des Illusionsgebildes ist spezifischer Natur; sie hält die Mitte zwischen der Realität der Sinnlichkeit und der abstrakten Gegebenheit des zeichensprachlich Festgelegten. Zur illusionären Wirkung gehört eine Anschauung, die sich zwischen die Kategorien der Wahrnehmung und der Vorstellung als einfache, selbständige, unableitbare Erfahrung gleichgeordnet einreiht. Die Bildillusion ist eine Grundfunktion des schauenden Geistes. Der Verfasser unterscheidet eine normale und eine ekstatische Anschauungsillusion; dazwischen liegen Formen wie die Augenblicksillusion und andere. Ferner trennt er anschauliche Illusionen von nichtanschaulichen (Kunstillusionen und natürlichen Illusionen). Die Anschauungsillusion ist nicht ästhetisch, kann aber ästhetischen Wert haben. Es gibt keinen vorzugsweise ästhetischen Typus der Illusionswirkung. Ein Kapitel beschäftigt sich mit den biologischen Grundlagen des ästhetischen Illusionswertes. Die träumerische Versenkung in die Illusion nährt die Fähigkeit und Lust zu träumen. Die Ekstase hat nicht nur Erlebniswert, sondern auch Entdeckungswert. Die teleologische Bedeutung der malerischen Illusion ist, daß sie eine enge Fühlung zwischen dem Dämmerleben und dem Tagesleben der Seele anbahnt (S. 55 f., vgl. S. 62). Die Illusionen sind die natürlichen Mittler zwischen Phantasie und Wirklichkeit. — Man sieht aus diesen Angaben, daß hier eine verschwommene, von individuellen Gemütsbedürfnissen allzu abhängige Psychologie wirksam ist. Gelegentlich kommt etwas Schopenhauerische Metaphysik (»Nirwana der Kunst«), gelegentlich auch etwas Identitätsphilosophie zutage (»die innerste Identität von Seele und Welt strahlt uns aus dem Kunstwerk geheimnisvoll entgegen«).

In einem zweiten, polemischen Teil setzt sich der Verfasser mit Konrad Lange (dessen der Ehre der Widerlegung schon allzu oft gewürdigte Theorie hier noch einmal widerlegt wird), Volkelt, Lipps, Külpe, Souriau (von dem der Verfasser abhängig zu sein scheint), Meinong und Witasek auseinander.

Der Verfasser gesteht am Schlusse seiner Zusammenfassung selbst, daß er absolute Neuheit für keines seiner Ergebnisse in Anspruch nehme. Dem wird kein Leser seines Buches widersprechen. Auch eine übersichtliche Zusammenstellung vorhandener Einsichten könnte jedoch klärend wirken; oft wird durch die bloße Gruppierung etwas Neues gesagt. Paps Buch kann solche Vorzüge nicht in Anspruch nehmen. Es ist selbstgedacht, ohne originell zu sein; vor allem entbehrt es der Methode. Kluge Bemerkungen fehlen nicht, aber alles in allem spricht der Verfasser mit der Konsequenz, die eine versteckte unzulässige Voraussetzung verleiht, an den ästhetischen Tatsachen vorbei. Als diese Voraussetzung erscheint mir der Wert, den er den Erlebnissen der träumerischen Ekstase beilegt. Daß von einer solchen Voraussetzung aus ein Weg zur wissenschaftlichen Ästhetik nicht zu finden ist, wird nicht nötig sein zu beweisen.

Berlin. Alfred Baeumler.

Richard Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Vierter Band. Berlin 1912, Hausbücher-Verlag, Hans Schnippel.

Nach dreijähriger Pause konnte der vierte Band des Wagner-Jahrbuches in anderem Verlage erscheinen. Der Herausgeber bezeichnet als den wichtigsten Teil seiner Aufgabe die Chronik, Statistik und steuert selbst eine die Jahre 1907—1911 umfassende, auf mühevoller Arbeit beruhende Bibliographie bei. Die von seinen Mitarbeitern gelieferten Aufsätze und Kritiken gehören, wie das der ganze Stoff mit sich bringt, verschiedenen Disziplinen an, so daß ein Einzelner sie unmöglich alle kritisch bewältigen kann, er müßte denn ein umfassendes Genie sein: Arthur Drews bringt eine Studie aus dem Gebiete der vergleichenden Mythologie, Karl Heckel schreibt über das »Wunder« bei Wagner, Kurt Singer über Hans Sachs-Dramen, B. G. Speck über Wagner und Nietzsche. Als besonders wertvoll dürfen wohl noch die von Max Koch, Robert Petsch, Wilhelm Altmann, Georg Kaiser herrührenden Aufsätze und Kritiken bezeichnet werden. Richard Sternfeld widmet dem verstorbenen treuen Wagner-Jünger Erich Kloß einen warm empfundenen Nachruf. Auch die von Hans von Wolzogen zusammengestellten Parsifal-Varianten haben sicher ihre Verdienste.

Dagegen kann man sich bei den von Arthur Seidl gegebenen »Analogien-Parallelen-Harmonien« eines gewissen Mißbehagens nicht erwehren. Seidl räumt zwar selbst ein, daß seine Mitteilungen nur *cum grano salis* und keineswegs wörtlich zu verstehen seien, dies ändert aber nichts an dem seinem Versuche zugrunde liegenden Prinzip, den inneren geistigen Zusammenhang Wagners mit seinen dichterischen Vorgängern durch äußere Gegenüberstellung einzelner Sätze und Redewendungen aufhellen zu wollen. Dabei mag ja gewiß zuweilen dieser und jener überraschende Gleichklang zutage treten. Was soll man aber dazu sagen, wenn das »Setzt Euch!« des Kaiserlichen Rates im Götz zusammengebracht wird mit Kothners »Nun setzt Euch in den Singestuhl!«, wenn ein »feiner Faden« konstatiert wird, der von dem Spinnrade der Frauen des Götz hinüberführe zu den Spinnrädern der Mädchen im Fliegenden Holländer, wenn das »Geh'!«, mit dem Sarastro den Mohren anherrscht, in Parallele gebracht wird mit Wotans an Hunding gerichtetes »Geh'!«?

Wirkt bei Seidl die fast stets gewahrte Freundlichkeit des Tones und der Ge-

sinnung versöhnend, so führt der inzwischen aus dem Leben geschiedene Kurt Mey hinüber zur fanatischen Wagner-Orthodoxie älterer Observanz. Daß es zwar auch ihm keineswegs an innerer Wärme gebrach, beweisen seine dem vortrefflichen Eduard Reuß gewidmeten Gedächtnisworte. Wo es sich aber um Richard Wagner selbst, um seinen Sohn und die Bayreuther Sache handelt, da konnte Mey alles Urteil, alles Maß, alle Selbstbeherrschung verlieren und geradezu gefährlich werden. Siegfried Wagner erscheint ihm als der Erbe und einzig geeignete Nachfolger des Meisters, seine Verehrung und Bewunderung kennt hier keine Grenzen, während er sich auf der anderen Seite nicht scheut, den ihm selbst weit überlegenen Wilibald Nagel als einen Laien in Wagnerfragen zu bezeichnen und gar noch von Guido Adler zu sagen, daß er als Beurteiler eines Richard Wagner ernstlich überhaupt nicht in Betracht komme.

Kann diese kurze Zusammenstellung einen Begriff geben von dem im vierten Bande des Jahrbuches mitgeteilten umfassenden Material, so muß doch zugleich die Verwunderung ausgesprochen werden darüber, daß dieser Band sich fast ausschließlich mit dem Dichter Wagner beschäftigt, während vom Musiker viel weniger die Rede ist. Und ein Gleiches ist zu sagen von Wagners Beziehungen zur Philosophie und Ästhetik, die ebenfalls nur vorübergehend gestreift werden. Wilhelm Altmann wagt das Bekenntnis, daß der große Künstler in seinen theoretischen Schriften den Leser oft geradezu verzweifeln lasse. Dies ehrliche Zugeständnis ist das Beste, fast aber auch das Einzige, was hier über diese Seite des Wagnerschen Lebenswerkes geäußert wird. Eine Zeitschrift für Ästhetik hat daher auch keine Veranlassung, sich eingehender mit dem ganzen Buche zu beschäftigen.

Richard Wagner-Jahrbuch. Fünfter Band, 1913.

Dieser Band bringt einen ästhetischen Beitrag, und zwar spricht sich Robert Petsch aus über »Richard Wagner und das Problem des Tragischen«. Petsch beruft sich auf Volkelts »ausgezeichnete« Ästhetik des Tragischen und auch auf das System der Ästhetik. Seine eigenen Ausführungen enthalten aber viel Sprunghaftes, subjektiv Willkürliches und entbehren durchaus der sicheren Grundlage. Auf anderen Gebieten der Wagner-Forschung mag er gewiß Vorzügliches leisten, die Ästhetik ist sein Feld nicht.

Aufsätze musikwissenschaftlichen Charakters liefern Karl Grunsky (»Reim und musikalische Form in den Meistersingern«), ferner der durch umfassende Belesenheit und begeisterungsvolle Hingabe ausgezeichnete Liebhaber Richard Sternfeld (»Wotans Lebenstrieb im musikalischen Symbol«). Die Zeitschrift für Ästhetik darf die Würdigung dieser Arbeiten den musikalischen Fachblättern überlassen. Es genüge die Feststellung, daß Grunsky nachzuweisen unternimmt, wie der sprachliche Gleichklang den musikalischen hervorlockt und wie die musikalische Entsprechung dann selbständig und frei schaltet. Die ziemlich große Zahl der unbeachteten Reime könnte zwar vermuten lassen, daß das Reimbedürfnis der Musik hinter dem der Sprache weit zurückbleibe. Dem ist aber nicht so, wenn schon die Natur des musikalischen Aufbaus Symmetrien zustrebt, die von der Sprache unter keinen Umständen restlos ausgefüllt werden können, weil die Sprache des Begriffs nicht entraten kann. Die musikalische Form Wagners nimmt alle Anregungen der Vergangenheit in sich auf und gestaltet sich in den Meistersingern offenkundig auf Grund der sinnvollen Überlieferung. Hier wirkt der Endreim in höchstem Grade formbildend. Ebenso bietet im »Ring« der Stabreim ein wundervolles Maß dar, mit dessen Hilfe sich die Melodie auch wieder symmetrisch formen läßt. — Mit der Aufhellung dieser Fragen erwirbt sich Grunsky zweifellos ein Verdienst, nur täuscht er sich, wenn er die Weiterführung der von ihm gegebenen Anregungen

für eine der wichtigsten Aufgaben der Musikästhetik hält. Nicht die Ästhetik, sondern die Theorie der Musik im engeren und eigentlichen Sinn ist es, der solche Untersuchungen zukommen. Solange diese Einsicht und Unterscheidung den Vertretern der Musikwissenschaft nicht zuteil geworden und in Fleisch und Blut übergegangen ist, wird kein Gedeihen der wissenschaftlichen Musikästhetik in größerem Umfang möglich sein.

Zur literarischen Seite der Wagner-Forschung führt Ernst Meinck zurück, der den dichterischen Einfluß Wagners auf Gerhart Hauptmann klarlegen will und sich dazu der uns schon bekannten, von Arthur Seidl benutzten Methode der Parallelstellen bedient. Wenn Heinrich in der Versunkenen Glocke sagt: »Ja trinken — will ich«, so wird dem Fafners »Trinken wollt' ich: nun treff' ich auch Fraß!« gegenübergestellt. Bei Hauptmann heißt es: »Im Quell ist Blut, nur Blut«, im Parsifal wird von »des heiligsten Blutes Quell« gesprochen. Auf diesem Wege kommt Meinck zu dem überraschenden Ergebnis, daß besonders der Ring, Tristan und Parsifal Hauptmann als Vorbild gedient haben. — Der Methode der Parallelstellen bedient sich leider auch Richard Sternfeld. Die Strafe bleibt aber nicht aus. Sie besteht darin, daß Sternfelds sonst so reine und vornehme künstlerische Gesinnung sich bis zur Blasphemie verirrt in der Weise, daß er, durch eine rein äußere Ähnlichkeit verführt, die väterlichen Gefühle des im Abschied vom geliebten Kinde tief bekümmerten Wotan zusammenstellt mit dem brünstigen Ergusse des in sinnlicher Liebe zu Semele entbrannten Zeus.

Von ihrer weniger starken Seite zeigt sich die spezifisch Bayreuther Geistesrichtung noch bei Hans von Wolzogen, wenn er Schillers Wort vom Ernste des Lebens und der Heiterkeit der Kunst im Hinblick auf Wagner nicht so ganz gelten lassen will. — Auch Arthur Seidls sehr ausführlicher Bericht über »‚Parsifal'-Schutz« dürfte mehr durch die Ehrlichkeit und Redlichkeit der Gesinnung als durch zwingende Gründe imponieren. Sehr schlecht zu sprechen ist Seidl auf Hermann Bahr, diesen »Schlangenmenschen von fragwürdiger Persönlichkeit«, der die Angelegenheit »ganz unstreitig mehr kompromittiert als etwa gefördert haben dürfte«. Zu besonderer Genugtuung gereicht es Seidl aber auch, »dem Herrn Geheimrat Prof. Dr. Jos. Kohler, der sich zumal in den Jahren 1912/13 — sehr autoritativ gebärdete — um nicht zu sagen: höchst unangenehm in den Vordergrund drängte, schon dazumal ganz gründlich die widerlegende Meinung gesagt zu haben«. — Der Herausgeber Frankenstein selbst würdigt die Bayreuther Festspiele 1912 in einem für Siegfried Wagner sehr schmeichelhaften Sinne und gibt eine Bibliographie für 1912 mit Nachträgen für 1907—1911. — Der zum engsten Bayreuther Kreis gehörende K. Fr. Glasenapp berichtet über die Entstehungsgeschichte des »Wagner-Lexikons«.

Wertvolle Abhandlungen und Kritiken steuern noch bei Altmann, Mehler, Golther, Sternfeld und insbesondere wieder Max Koch. Zwar scheint Koch geneigt zu sein, mit Walther Dohn in Wagner einen großen Sozialreformer zu sehen und mit Fritz Strich die Form des Musikdramas aus dem Wesen des Mythos herzuleiten. Höchst beherzigenswert ist aber unter anderem das, was er sagt von der engen Beziehung der Tristan-Dichtung zu Mathilde Wesendonck, über Wagner als Abschluß einer mit Klopstock und Herder einsetzenden Richtung unserer Dichtung und über seine innige Zugehörigkeit zur Romantik. Koch gibt Glasenapps Befangenheit und einseitige Stellungnahme in allem, was die Familie Wagner und Bayreuth betrifft, zu und räumt sogar ein, daß man sich den Angaben der Autobiographie gegenüber gar nicht kritisch genug verhalten könne, da Wagner offenbar von seinem Gedächtnis zuweilen stark im Stich gelassen worden sei.

Damit ist diejenige Unabhängigkeit und Freiheit des Blickes gewonnen, auf

Grund deren allein die moderne Wagner-Forschung gedeihen kann. Möchte der Herausgeber des Jahrbuches sich diesen Standpunkt immer inniger zu eigen machen und seinem Leitwort gemäß verfahren, daß jede Ansicht gehört werden solle. Dann wird es ihm gelingen, die unabhängige Musikwissenschaft mehr und mehr zur Mitarbeit zu gewinnen und auch über den Philosophen und Ästhetiker Wagner mit seinen großen Vorzügen und Schwächen Licht zu verbreiten. Das Wagner-Jahrbuch entspricht zweifellos einem dringenden Bedürfnis dadurch, daß es die dem bedeutendsten deutschen Künstler der jüngsten Zeit gewidmete weitverzweigte gelehrte Arbeit einheitlich und übersichtlich zusammenfaßt. Es sei ihm ferneres gutes Gedeihen gewünscht auf der einzig Erfolg versprechenden Grundlage großzügiger und vorurteilsloser Redaktion.

Ulm a. D. Paul Moos.

La Poétique de Schiller, essai d'esthétique littéraire par Victor Basch, chargé de cours à la Sorbonne. Deuxième édition revue. Paris, Felix Alcan, 1911.

Der Verfasser, der bereits als junger Doktorandus wegen seiner ebenso tief als breit angelegten Kritik der Kantschen Ästhetik von den deutschen Philosophen angestaunt worden ist, hat im Vorliegenden abermals ein Werk geschaffen, an dem die deutsche Wissenschaft nicht achtlos wird vorübergehen können. Zwar handelt es sich nicht, wie der Titel vermuten lassen könnte, um eine Gesamtdarstellung der ästhetischen Theorien Schillers, sondern lediglich um eine kritische Würdigung seines Aufsatzes »Über naive und sentimentalische Dichtung«, wie sie der Verfasser — freilich in weit anspruchsloserer Form — bereits vor anderthalb Jahrzehnten einmal in einer lateinischen Dissertation der Pariser Fakultät dargeboten hatte. Nur gelegentlich werden Schillers frühere Arbeiten sowie die Briefe an Körner, Humboldt und Goethe zur Erklärung herangezogen. Nichtsdestoweniger aber gelingt es mit ihrer Hilfe dem Verfasser vortrefflich, ein plastisches Bild von dem zu entwerfen, was Schiller als Theoretiker angestrebt hat, was er unter dem bestimmenden Einfluß seiner geistigen Konstitution und der Zeitverhältnisse anstreben mußte.

Allein das alles ist gleichsam nur Ouvertüre. Wie in dem Buche über Kant, so liegt auch hier das Schwergewicht der ganzen Darstellung völlig auf der Kritik. Ihr ist der zweite, umfangreichere Hauptteil der Arbeit ausschließlich gewidmet. Fast könnte es scheinen, als habe der Verfasser im ersten Hauptteil seine Analyse nur darum so eindringlich gestaltet, um sich bei der nachfolgenden scharfen Kritik von vornherein vor dem Vorwurf zu schützen, als habe er ohne Verständnis für die Feinheiten des Schillerschen Gedankenganges hochmütig über ihn abgeurteilt.

Zurückgreifend auf Schillers Methode zeigt er uns zunächst, daß diese keine eigentliche Untersuchungsmethode, daß sie vielmehr deduktiv — »*impérative*« ist, entsprechend der Schillerschen Auffassung, daß »das Schöne kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperativ« sei. Schon der Ausgangspunkt der Betrachtung, d. h. der Inhalt dieses Imperativs wird dadurch — so führt Basch weiter aus — ein durchaus willkürlicher: die Identifizierung der Poesie mit der Vorstellung einer vollkommenen Menschheit. Aus ihm deduziert Schiller rein logisch den Gegensatz einer naiven und sentimentalischen Dichtung, den er doch induktiv an Hand des historischen Verlaufs hätte gewinnen müssen, wenn er ihn als wirklich vorhanden betrachtet wissen wollte.

Nachdem Basch so Schillers Methode als unhaltbar abgetan hat, wendet er sich den Resultaten Schillers zu. Er zeigt, wie sehr schon die Grundvorstellung auf schwachen Füßen steht. Wir lernen einsehen, daß bereits der Begriff einer

naiven Dichtung an sich ebenso widerspruchsvoll ist, wie der einer naiven Menschheit und einer naiven Natur, da alles künstlerische Schaffen ein gewisses Unbefriedigtsein von der Welt des Wirklichen zur Voraussetzung habe, im Grunde also sentimentalisch sei. Insonderheit erscheint ihm die Gleichsetzung von naiver, primitiver und griechischer Poesie als durchaus unhaltbar. Denn einerseits lasse gerade der primitive Mensch das von Schiller so stark betonte Gleichgewicht der seelischen Kräfte durchaus vermissen, anderseits aber sei das, was Schiller als antike Dichtung gekannt habe, alles andere als primitiv.

Nicht weniger vernichtend als diese Kritik von Schillers Auffassung des Naiven lautet die seiner Vorstellung vom Sentimentalischen. Ausgehend davon, daß der von Schiller behauptete unüberbrückbare Abgrund zwischen der Sinnenwelt und dem sittlichen Willen gar nicht bestehe, legt Basch dar, daß die von Schiller angenommenen Voraussetzungen für eine im besonderen Sinn sentimentalische Poesie überhaupt nicht gegeben seien. Des weiteren zeigt er, wie sehr bei Schiller die Auffassung der Natur als Inbegriff alles Endlichen in die Vorstellung einer nur immanenten Gesetzen unterworfenen Existenz hinüberspielt. Wo also — fragt Basch — bleibt die Grenzlinie zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung, auf die Schiller doch solch großen Wert zu legen scheint? — Er findet vielmehr, daß der Begriff einer naiven Poesie von Schiller im Grunde nur darum aufgestellt wird, um für den einer sentimentalischen Dichtung ein um so stolzeres Piedestal zu haben. Aber gerade dadurch scheint ihm der Dichter die letztere jedes wirklichen Gehalts beraubt zu haben.

Wir brauchen wohl nicht darüber zu streiten, ob sich von dieser Kritik nicht vielleicht das eine oder andere abstreichen ließe. Der Hauptsache nach ist sie sicherlich ebenso berechtigt, wie sie Kant gegenüber berechtigt war, den der Verfasser damals gleichfalls auf diesen ominösen »*impérativisme*« festgenagelt hatte. Wenn sie trotzdem vielleicht kein so ganz reines Wohlbehagen bei uns auslöst, so macht das wohl weit weniger der Umstand, daß dieses Starstechen gerade dem an sich schon so vielfach bekrittelten Dichter gilt, als vielmehr das dunkle Gefühl, daß es einer so schweren Operation wohl kaum bedurft hätte. Um so mehr aber wird sich verlohnen, dieses dunkle Gefühl zu einer klaren Erkenntnis zu steigern.

An die Spitze seiner Kritik stellt der Verfasser die These, daß Schillers Methode eine »imperative« sei. Wir werden ihm entgegenhalten dürfen, daß seine Kritik eine nicht weniger imperative, oder sagen wir vielleicht besser: kategorische Methode zeigt. Fast ließe sich behaupten, daß ihm die Unrichtigkeit der Schillerschen Aufstellungen weit entschiedener für erwiesen gilt, als dem Dichter selber ihre Richtigkeit. Freilich wäre damit Schillers Verfahren an sich nicht gerechtfertigt. Aber liegt nicht gerade in dem imperativen Charakter der Schillerschen Methode zugleich ihre Rechtfertigung? An sich ist der Dichter sich ja völlig bewußt, daß er Gesetze statuiert. Aber er glaubt es tun zu dürfen, weil er die von ihm aufgestellten Normen für in der Natur der Sache begründet hält. Er sieht, wie Kant das Reich des Schönen von dem des Sittlichen trennt, und kommt dadurch auf den Gedanken, nunmehr auch diesem Reich die eigentlichen Gesetzestafeln zu schaffen, zum wenigsten für das Gebiet der Dichtung. Im Grunde setzt er dabei nur den Weg fort, den andere, den namentlich Opitz, Gottsched und Lessing schon vor ihm eingeschlagen hatten. Nur steigt er wirklich bis zum Gipfel hinan. Er stellt als erster die Zentralfrage zur Diskussion: Was ist die Dichtung ihrem Gehalt nach, was ist ihr Gegenstand und wie stellt sich der Künstler zu ihm? Von dieser Seite aus gesehen, muß uns Schillers normative Ästhetik genau ebenso als Krönung des Rationalismus erscheinen, wie Kants Kritizismus dem Philosophen als solche erscheinen mag.

Genau ebenso aber, wie dieser seine richtige Beleuchtung erst dadurch erhält, daß wir ihn vom Standpunkt der Psychologie aus betrachten, so Schillers Theorie dadurch, daß wir die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise, wie Herder sie begründet hat, zur Folie nehmen. Erst so wird der doktrinäre oder — um mit Basch zu reden — »imperative« Charakter der gesamten rationalistischen Anschauungswelt offenbar. Nichts aber ist sowohl hier wie dort vielleicht ungerechter, als diese jüngere Betrachtungsweise gegen die ältere ausspielen zu wollen, so sehr die Versuchung auch dazu locken mag. Denn was wäre z. B. billiger als der Nachweis, daß Lessings Auslegung der Aristotelischen Definition des Dramas auf so manches, was uns von der Bühne herab tief erschüttert, gar nicht paßt.

Wenn uns bei Basch der innere Widerspruch eines solchen Verfahrens weniger in die Augen fällt, so liegt das vor allem daran, daß er trotz aller Verurteilung den Gedankengang Schillers immer wieder genetisch-historisch zu würdigen sucht. Deduktiv sitzt er zu Gericht, induktiv aber geht er hinterher der Frage nach, ob das Gesetz überhaupt Allgemeingültigkeit beanspruchen darf. Diese Tendenz zur Induktion zeigt sich nicht nur in den Hinweisen auf die Wurzeln der Schillerschen Begriffswelt im ersten Kapitel des ersten Hauptteils, sondern auch — und vielleicht noch stärker — im letzten Kapitel des zweiten Hauptteils »*De l'Influence exercée par la Poétique de Schiller*«. Vor allem aber verrät sie sich da, wo bei Untersuchung der Schillerschen Methode Herders »*méthode psychologique, historique, comparée, classificatrice et génétique*« auf Kosten jener gefeiert wird als »*la méthode véritable de la poétique*«. Wie Basch denn überhaupt keine Gelegenheit vorübergehen läßt, um immer wieder zu bekennen, daß diese induktiv-genetische Methode — und hier werden wir ihm wohl voll und ganz zustimmen — ihm als die einzig zuverlässige erscheint. Was aber — werden wir einwenden müssen — gilt das feierlichste Bekenntnis, wenn der Bekenner nicht ihm gemäß handelt? — Dieser Widerspruch aber durchzieht in der Tat Baschs ganze Untersuchung. Und nur die Einsicht, daß der Verfasser die positiven Werte, die Schiller als Theoretiker geschaffen hat, im Grunde ja gar nicht kann anfechten wollen, macht seine an sich so scharfsinnige Kritik uns annehmbar. Haben wir ihr aber so den Platz erst einmal angewiesen, dann wird sie uns von da ab nur um so dankenswerter erscheinen.

Tübingen. Franz Zinkernagel.

Schriftenverzeichnis für 1914.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Benn, A. W., Aristotle's theory of tragic emotion. Mind 89.

Bizzarri, R., Studi sull' estetica. 400. 8°. Firenze. Editr. Fiorentina.

Borinski, Karl, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klass. Altertums bis auf Goethe und Wilh. v. Humboldt. I. Teil. II, 324 S. 8°. Leipzig, Dieterich. 9 M.

Ettlinger, Max, Die Ästhetik Martin Deutingers. VIII, 172 S. Kempten und München, Kösel. 3,50 M.

Faßbinder, J., Die Ironie in der Romantik. Eckart VII, 5—6.

Fauconnet, A., L'esthétique de Schopenhauer. XXII, 466 S. 8°. Paris, Alcan. 7,50 Fr.

Levi, G. A., Rapporti fra l'arte e la morale secondo Wagner e secondo Schopenhauer. 16 S. 16°. Catania, Gianotta. 0,50 L.

Petsch, R., Die Lehre von den gemischten Gefühlen im Altertum. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 6.

Schnaß, F., Die Grundlagen der Hartmannschen Ästhetik. Gießener Diss. 8°. 95 S.

Sizeranne, Rob. de la, Ruskin et la religion de la beauté. 9. Aufl. 366 S. 16°. Paris, Hachette. 3,50 Fr.

Tischendorf, Käte, Die Einfühlung bei den Romantikern. Sozialistische Monatshefte XX, 4.

Albert, Henri, Quelques idées de George Brandes. Mercure de France CVII, 398.

Berger, Alfred v., Gesammelte Schriften. Bd. III. Reden und Aufsätze. 476 S. 8°. Wien, Deutsch-Österr. Verlag.

Bergmann, Ernst, Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie. Ein Forschungsbericht. 40 S. 8°. Leipzig, Veit.

Brischar, Karl M., Das Genie. 35 S. 8°. Leipzig, Spor. 0,80 M.

Coulombeau, M., Six causeries sur l'art. L'idéal dans le réel. 247 S. 8°. Paris, Blond et Gay.

Drews, A., Volkelts System der Ästhetik. Preuß. Jahrbücher 155, 1.

Hamann, Rich., Zum Kongreß für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft. Internationale Monatsschrift VIII, 6.

Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht. 534 S. 8°. Stuttgart, Enke.

Löchen, Arne, Digtning og Videnskap. 181 S. 8°. Kristiania 1913. (5 Abhandlungen: Ibsens sittliche Anschauung; Das Persönliche als Grundlage der Lebensanschauung; Sören Kierkegaard; Goethe über den Dichter; Intuition [Bergson].)

Ludwig, Emil, Der Künstler. 302 S. 8°. Berlin, Fischer. 4 M.

Schacht, R., Alte und neue Kunstbetrachtung. Grenzboten 73, 12.

Schmidt, Fr. A., Sechs Betrachtungen über Möglichkeit und Gegenstand einer Philosophie der Kunst. Logos V, 1.
Utitz, Emil, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. I. Bd. XI, 308 S. 8°. Stuttgart, Enke. 9 M.
Volkelt, Joh., System der Ästhetik. III. Bd. XXIV, 590 S. 8°. München, Beck.
Windelband, W., Einleitung in die Philosophie. XII, 441 S. 8°. Tübingen, Mohr. 10 M.
Wulf, Maurice de, Tendances contemporaines de la philosophie de l'art. Bull. de l'Acad. roy. de Belgique (classe des lettres), 5.
Zickel, R., Grundsätzliches über das Verhältnis von Kunst und Moral. 12 S. 8°. Frankfurt a. M., Knauer. 0,25 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Benussi, Vittorio, Die Gestaltwahrnehmungen. Zeitschrift für Psychologie LXIX, 3 u. 4.
Brand, Hans B., Der Akkord- und Quintenwechsel in Farben und Tönen. 20 S. München, Lindauer. 2,50 M.
Demelin, A., La connaissance émotionelle. 250 S. 16°. Paris, Rey. 3,50 Fr.
Eichner, Joh., Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte. 53 S. gr. 8°. Niemeyer. 1 M. (auch in »Festschrift für Alois Riehl«).
Everth, E., Die Rolle des Häßlichen in der Kunst. Türmer XVI, 5.
Fidao-Justiniani, J. E., L'esprit classique et la préciosité au XVIIe siècle. 237 S. 16°. Paris, Picard.
Fiedler, K., Vom Sinn der Kunst. Tat VI, 3.
Hilmer, Herm., Schallnachahmung, Wortschöpfung und Bedeutungswandel. XVII, 356 S. gr. 8°. Halle, Niemeyer. 10 M.
Junk, Viktor, Der Gral als Symbol. Deutsche Revue XXXIX, 1. Bd.
Latreille, C., Le romantisme en Provence. 159 S. 8°. Aix-en-Provence, Dragon. 5 Fr.
Müller-Freienfels, Richard, Wahrheit und Schönheit in der Kunst. Grenzboten 73, 104.
Scheler, Max, Über das Tragische. Weiße Blätter 8.
Westheim, P., Technische Schönheit. Sozialistische Monatshefte XX, 9.
Wurm, A., Kunst und Seele. Bd. I. 67 S. München, Müller. 5 M.

3. Kunst und Natur.

Geiger, Albert, Die Landschaft und der moderne Roman.
Häckel, Ernst, Die Natur als Künstlerin. Kunstwelt III, 16.
Jouberton, J. B., La musique est la langue naturelle de l'âme. 32 S. 8°.
Souriau, P., L'esthétique de la lumière. XII, 439 S. Paris, Hachette. 10 Fr.
Weber, Hans, Das Gewitter in der Musik. Velhagens Monatshefte XXVIII, 6.
Wulf, Maurice de, Pages d'esthétique: La mer, la forêt, la montagne. Correspondant 1914.

4. Illusion und ästhetischer Eindruck.

Austen, J., Sense and sensibility. London, Macmillan.
Lange, Konrad, Gibt es Naturwahrheit in der Kunst? Geisteswissenschaften I, 15.
Pap, Julius, Kunst und Illusion. X, 224 S. gr. 8°. Leipzig, Veit u. Co. 6,80 M.
Sperber, Hans, Affekt als Ursache der Sprachveränderung. IV, 106 S. 8°. Halle, Niemeyer. 2,40 M.
Wengraf, Paul, Phantasie und Kunst. Brenner IV, 19.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Beaunis, H., La création littéraire et l'inconscient. La Revue 5.
Major, Erich, Die Quellen des künstlerischen Schaffens. VII, 181 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. 5 M.
Wulf, M. de, Génèse de l'œuvre d'art. Revue néo-scolastique XXI, 81.

2. Anfänge der Kunst.

Erbstein, A., Ost und West in der Kunst. Kunstwelt III, 9.
Haberlandt, A., Prähistorisches in der Volkskunst Osteuropas. 8 S. Wien, Löwy. 2 M.
Meyer, Kuno, Über die älteste irische Dichtung. Abhandlungen der königlich preußischen Akademie 1913. Nr. 10. 40 S. Berlin, Reimer. 2 M.
Schroeter, K., Anfänge der Kunst im Tierreich und bei den Zwergvölkern. XVI, 275 S. 8°. Leipzig, Voigtländer. 9 M.
Strangways, A. H., The music of Hindostan. 376 S. 8°. London, Milford.
Valentine, C. W., The colour perception and colour preferences of an infant during its fourth and eighth months. British Journal of Psychology VI, 3 u. 4.

3. Tonkunst und Mimik.

Artom, C., Sulle quinte consecutive e passagi duri in genere. Rivista musicale XXI, 1.
Bastinelli, G., Musicisti d'oggi e d'ieri. 16°. Milano, Studio editoriale lombardo. 3,50 L.
Bennedik, Franz, Historische und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz. 48 S. 8°. Langensalza, Beltz. 1 M.
Cantor, Ch., Parsifal: an analysis and some thoughts on the symbolism. 48 S. 8°. Year book press.
Chop, Max, Ähnlichkeiten und Gleichklingendes in der Musik. Musikalisches Magazin 50. 33 S. 8°. Langensalza, Beyer u. Söhne. 0,40 M.
Coronini-Cronberg, Albrecht Graf, Richard Wagners Kunstwerk und die Ästhetik. Österreichische Rundschau 38, 2.
Curzon, H. de, Mozart. 292 S. kl. 8°. Paris, Alcan. 3,50 Fr.
Daninger, G., Musikästhetische Gedanken zur Instrumentalmesse. Musica divina II, 1 u. 2.
Dartiguelongue, P., Histoire de la musique d'église. 26 S. 8°. Bayonne, Lasserre.
Drittes Leipziger Bachfest, Erläuterungen zu den Aufführungen von Alfred Heuß. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Dumesnil, René, Psycho-physiologie du rhythme musical. Mercure de France CIX, 405.
Ergo, Emil, Richard Wagners Harmonik und Melodik. XXXIV, 156 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 4 M.
Forth, F. F., The sanctity of church music.
Fröhlich, Paul, Die Tonwortmethode von Karl Eitz. Harmonie VI, 1.
Halm, A., Die Symphonie Anton Bruckners. XVI, 223 S. 8°. München, Müller.
Halm, August, Kleine Aufsätze über Musik. Rheinlande 5.
Halm, A., Richard Wagners Tristan. Rheinlande 2.

Halm, A., Vom Episodischen in Wagners Musikdrama. Rheinlande 2.
Halm, A., Musikalische Erziehung. Tat V, 12.
Heinemann, Ernst, Über das Verhältnis der Poesie zur Musik. 96 S. 8°. Berlin, Boll u. Pickardt. 1,50 M.
Jesunus, Die Zukunft der Zukunftsmusik. Preußische Jahrbücher 155, 2.
Joachim, N., Histoire d'une ligue de musique. 32 S. gr. 8°. Tournai. 2,50 Fr.
Istel, E., Das Libretto. 240 S. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. 3 M.
Istel, E., Opernübersetzung. Güldenkammer IV, 11.
Krall, E., The future of musicians. 8°. London, Bell.
Landé, Franz, Systematische Betrachtungen über das Wesen der musikalischen Einheit. Allgemeine Musik-Zeitung XVI, 17. 18.
Laudormy, P., Le style en musique. Revue musicale X, Mai.
Mauclair, C., Histoire de la musique européenne 1850—1914. X, 310 S. 16°. Paris, Fischbacher.
Moser, H. J., Die Entstehung des Durgedankens. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft XV, 2.
Nagel, W., Über den Begriff des Häßlichen in der Musik. Blätter für Haus- und Kirchenmusik XVIII, 4—6 (Musikalisches Magazin 53 S. 0,65 M.).
Nascimbeni, Riccardo Wagner. 88 S. 16°. Genova, Formiggini.
Nicolai, Otto, Musikalische Aufsätze. Deutsche Musikbücherei 10. 39 S. 8°. 2 M.
Pasquinelli, F., Ex musicis. 14 S. 16°. Lucca, Guidotti. 1 L.
Pizzetti, J., La musica dei Greci. 15 S. 16°. Roma, Casa Editr. Musica. 1 L.
Prodhomme, J. G., Nos musiciens modernes. La Revue 10.
Prunières, H., L'opéra italien en France avant Lully. XVII, 432 S. 8°. Paris, Champion.
Rabich, F., Regerlieder. 32 S. Musikalisches Magazin 58. 0,50 M.
Raymond-Duval, P. H., La musique romantique en Allemagne (1815—1837). 315 S. 16°. Dijon.
Rimski-Korsakow, Quelques mots sur l'orchestration. Revue musicale X, März.
Schalk-Hopfen, Lili, Dalcroze. Österreichische Rundschau XXXIX, 1.
Schmidt, Leopold, Die Operette. Kunstwart XXVII, 10.
Schmitz, E., Der Klavierauszug. Hochland XI, 9.
Schröder, Bruno, Friedrich Wasemann. Deutsche Rundschau 160, 1.
Schubring, Paul, Zum Thema: Parsifal. Hilfe 4.
Seidl, A., Straußiana. Deutsche Musikbücherei Bd. 8. 226 S. 8°. 2,50 M.
Seidl, A., Richard Wagners Parsifal. 124 S. 8°. Regensburg, Bosse. 2 M.
Selva, Blanche, Quelques mots sur la sonate (évolution du genre). 225 S. 18°. Paris, Delaplane. 2 Fr.
Selva, B., La sonate. II, 292 S. kl. 8°. Paris, Rouart. 5 Fr.
Soden, Freiherr v., Richard Wagners religiöse Botschaft in seinem Parsifal. Deutsche Rundschau 40, 4.
Specht, R., Gustav Mahler. VIII, 388 S. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. 7,50 M.
Stein, Max, Richard Strauß in seiner Zeit. 64 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 M.
Stewart, Music in the church. 220 S. 8°. 1 sh.
Torrefranca, Le origini della sinfonia. Rivista musicale XXI, 1 u. 2.
Touchard, M., La musique espagnole contemporaine. Nouvelle revue XII, 1.
Velde, E. van de, La musique et les arts plastiques. 8 S. gr. 8°. Tours, Buré et Co. 1 Fr.

Weber, Hans, Richard Wagner. Deutsche Musikbücherei Bd. 9. 72 S. 8°. 1,50 M.
Wewmarch, R., The russian opera. 424 S. 8°. London, Jenkins.

Adam, Paul, La musique et le ballet au Sénégal. Revue musicale X, Mai.
Ambrosio, A. Noja d', La danza. 48 S. 16°. Catania, Giannotta. 0,80 L.
Anonymus, Filmzauber und Bühnenkunst. Über den Wassern VII, 4.
Barnay, L., Über Theater und Anderes. V, 176 S. gr. 8°. Berlin, Elsner. 2 M.
Baur, Albert, Die Züricher Theaterkunst-Ausstellung. Die Kunst für alle XV, 9.
Blei, Franz, Das Zaubertheater. Weiße Blätter 8.
Blöm, Walter, Der Regisseur als Künstler. Greif I, 4.
Brunetière, F., Les époques du théâtre français (1846—1850). 410 S. 16°. Paris, Hachette. 3,50 Fr.
Budde, Fritz, Moderne Theaterkunst. Hochland 8.
Carter, H., The theatre of Max Reinhardt. 336 S. 8°. London, Palmer.
Castle, Mr. and Mrs., Modern dancing. 8°. London, Harper.
Eckert, Viktor, Deutsche Theaterkunst. X, 207 S. 8°. Karlsruhe, Gutsch. 3 M.
Ellis, H., Philosophie de la danse. Mercure de France CVIII, 403.
Froume, Franz, Die Zukunftsform der deutschen Theater. Güldenkammer IV, 4.
Gallwitz, S. D., Tanzentwicklungen. Güldenkammer IV, 7.
Groß, V., Mouvements de danse en Egypte. Revue musicale X, Februar.
Herrmann, Max, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte. XV, 541 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 20 M.
Kayßler, Fr., Schauspielernotizen. 2. Folge. 157 S. 8°. Berlin, Reiß. 2 M.
Kilian, E., Dramaturgische Blätter. 2. Reihe. IX, 343 S. gr. 8°. München, G. Müller. 7 M.
Kronacher, A., Die Kunst des Regisseurs. 42 S. 8°. Heidelberg, Saturn-Verlag. 0,80 M.
Lilienfein, H., Das absolute Theater. Greif I, 10.
Nordau, Max, Culture cinématographique. La Revue XXV, 7.
Prunières, H., Le ballet sous Louis XIII. Revue musicale X, Februar.
Richter, Helene, Schauspieler-Charakteristiken. VIII, 220 S. Leipzig, Voß. 7,20 M.
Schlaf, Johannes, Die freie Bühne. Greif I, 5 u. 6.
Simmler, H., »Bühnenprojekt Dimmler-Hofmiller« (28 S.) und »Die Baukastenbühne« (32 S.). Bühnentechnische Bibliothek. München, Verlag Volksbühne. 8°. Je 1,50 M.
Udine, Jean d', Sur la danse. Revue musicale X, Februar.
Warstat, W., Aus dem Kampfe um die Kinoreform. Grenzboten 73, 3.
Wiegmann, Mary, Vom griechischen Tanz. Deutsche Monatsschrift für Rußland III, 2.
Zepler, B., Der Gesellschaftstanz. Kunstfreund 4.

4. Wortkunst.

Acker, H., Kunst und Tendenz in der Jugendschrift. Stimmen aus Maria-Laach XXXVII, 6.
Arnold, Paul J., Goethes »Novelle«. Ein Beitrag zur Komposition der Dichtung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 4.
Bab, Julius, Die Stiltendenzen im deutschen Drama der Gegenwart. 8°. Bonn, Cohen. 0,75 M.

Baldensperger, F., La littérature, création, succès, durée. 335 S. 18°. Paris, Flammarion. 3,50 Fr.

Beaunier, A., Alfred de Vigny. Revue des deux mondes XIX, 1.

Beaunier, A., La poésie de l'amour. Revue des deux mondes XIX, 3.

Bechtold, A., Grimmelshausen. VII, 260 S. gr. 8°. Heidelberg, Winter. 8 M.

Becker, A. Henry, La Prose rhythmée dans la »Revolte des Anges«. Mercure de France CIX, 406.

Benn, J., Die neue Legende. Literarisches Echo XVI, 10.

Bertoni, G., La prosa della Vita nuova di Dante. 52 S. 16°. Genova, Formiggini. 1,25 L.

Bieber, G. A., Der Melancholikertypus Shakespeares. Arbeiten Bd. 3. 92 S. gr. 8°. Heidelberg, Winter. 2,30 M.

Bisi, A., L'Italie et le romanticisme français. 425 S. 16°. Milano, Soc. Editr. Dante Alighieri. 6 L.

Blei, Franz, Marginalien zu Wedekind. Weiße Blätter I, 10.

Blum, L., Stendhal. Revue de Paris XXI, 3 u. 4, 9 u. 10.

Bockemühl, E., Dichter, Dichtwerk, Religion. Die Brücke III, April, Mai.

Boyer, C. W., The Villain as hero in Elizabethan tragedy. 276 S. 8°. London, Roufledge.

Branczik, Leo, Wedekind. Brenner IV, 20.

Buber, Martin, Ereignisse und Begegnungen. Weiße Blätter I, 7—9.

Burschell, F., Die Bildung des dramatischen Dichters. Schaubühne X, 31 u. 32.

Carpenter, W., The spiritual message of Dante. 262 S. 8°. London, Williams.

Carter, H., The new spirit in drama and art. 270 S. 8°. London, Kennerley. 5 sh.

Cetti, G. M., Sulla canzone di Rolando. 26 S. 8°. 1 L.

Chambrun, Countess, The sonnets of William Shakespeare.

Charasson, Henriette, Ernest Dowson. Mercure de France CVII, 398.

Coulon, M., Le problème de Rimbaud. Mercure de France CVIII, 401.

Croce, Benedetto, Note sulla letteratura italiana. La critica XII, 1 u. 2.

Desoyes, A., Alfred de Vigny, d'après son œuvre. 200 S. 18°. Paris, Messein. 3,50 Fr.

Duncan, S. Carson, The new science and the english literature in the classical period. Bd. II. 191 S. 8°. 1 sh.

Ehrke, Konrad, Das Geistermotiv in den schottisch-englischen Volksballaden. VII, 120 S. gr. 8°. Leipzig, Fock. 2 M.

Eichler, A., Englische Märchen. Deutsche Revue XXXIX, Bd. 1.

Elster, H. M., Die Grundzüge einer Literaturbeurteilung. Grenzboten 73, 23—25.

Enders, C., B. von Münchhausen und die deutsche Ballade. 8°. Bonn, Cohen. 0,75 M.

Everth, Erich, Über künstlerische Kraft im zweiten Teile des Faust. Bayreuther Blätter XXXVII, 1—3.

Falchi, L., Studi di poesia cristiana. 176 S. 8°. Soc. Editr. Dante Alighieri. 4 L.

Fischer, O., Anagnorisis. Literarisches Echo XVI, 18.

Franck, Hans, Das Drama Heinrich von Kleists. Rheinlande 2.

Franck, H., Das Stildrama. Güldenkammer IV, 6.

Gigli, L., Il romanzo italiano da Manzoni a d'Annunzio. 16°. Bologna, Zanichelli. 5 L.

Girand, V., Bilan de la génération littéraire de 1870. Revue des deux mondes XIX, 1.
Götze, Alfred, Der Stil des Volksliedes. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII, 4.
Grantoff, Otto, Romain Rolland. 61 S. 8°. Frankfurt, Rütten u. Loening. 1 M.
Gratacass, Substance of literature. 8°. 4 sh.
Guilbeaux, Henri, La poésie dynamique. La Revue 9 u. 10.
Havenstein, M., Chamberlains und Simmels Goethe. Preußische Jahrbücher 155, 1 u. 2.
Hazard, Paul, La poésie enfantine en Italie. Revue des deux mondes XIX, 4.
Heilmann, Mörikes Lyrik und das Volkslied. VIII, 134 S. gr. 8°. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Berlin, Ebering. 4 M.
Helm, R., Das »Märchen« von Amor und Psyche. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 3.
Hesse, Hermann, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Eckart VII, 5.
Hillebrandt, Alfred, Über die Anfänge des indischen Dramas. Sitzungsberichte der königlich bayrischen Akademie 32.
Hippe, F., Edgar Allan Poes Lyrik in Deutschland. XI, 91. gr. 8°. Münster, Obertüschen. 1,50 M.
Hudson, Schiller and his poetry. 192 S. 8°. London, Harrap.
Husbands, H. W., The relations of philosophy and poetry in the 19th century. 8°. London, Hodder.
Kaus, Otto, Flaubert und Dostojewski. Weiße Blätter I, 7.
Kern, F., Dante. 150 S. gr. 8°. Tübingen, Mohr. 3 M.
Knödel, W., Goethes Epimenides als Gegenbild des Festspiels von Gerhart Hauptmann. Preußische Jahrbücher 155, 2.
König, E., Dichtung und Musik. Eckart VII, 6.
Körding, H., Chateaubriand als Versdichter. Romanstudien 14. VII, 175 S. Berlin, Ebering. 5 M.
Krell, M., Die Gotik in der modernen Literatur. Kunstfreund 5.
Lewin, Robert, Das Drama und die Tat. Rheinlande I.
Lot-Borodine, Myrrha, Le roman idyllique au moyen âge. 277 S. 16°. Paris, Picard.
Marx, E., Wieland und das Drama. VII, 136 S. 8°. Straßburg, Trübner. 4 M.
Menghi, G., La Mira Dea: studio di psychologia ed estetica letteraria. 167 S. 16°. Roma, Bretschneider. 2,50 L.
Miomondre, Francis de, La mysticité et le lyrisme chez Max Elskamp. Mercure de France CVII, 399.
Moritz, H., Zum Thema: Goethe. Neue Rundschau 4.
Müller-Freienfels, Richard, Die Aufgaben einer Literaturpsychologie. Literarisches Echo XVI, 12.
Müller-Freienfels, R., Poetik. VI, 98 S. Aus Natur- und Geisteswelt Bd. 460. Leipzig, Trübner. 1,25 M.
Naumann, Friedrich, Die Kunst der Rede. Hilfe 14—20.
Neri, B., Il salterio e i cantici del breviario romano nel loro senso proprio e letterale. XX, 362 S. 16°. Torino, Marietti. 3,50 L.
Nieten, O., Über den Neuromantiker Ernst Hardt. gr. 8°. Bonn, Cohen. 0,75 M.
Noguchi, J., The spirit of Japanese poetry. 118 S. 16°. London, Murray.
Oberhummer, H., Dostojewski. Brenner IV, 12.

Olivero, F., Studi sul romanticismo inglese. 336 S. 16°. 4 L.
Peers, E. A., Elizabethan drama and its mad folk. 200 S. 8°. London, Heffer.
Pellissier, G., Shakespeare et la superstition shakespearienne. 310 S. 16°. Paris, Hachette.
Perrin, E. Sainte-Marie, Paul Claudel. Revue des deux mondes XIX, 4.
Petersen, J., Literaturgeschichte als Wissenschaft. V, 71 S. 8°. Heidelberg, Winter. 1,80 M.
Petsch, R., Hauptströmungen im Drama der Gegenwart. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII, 5—7.
Piffi, J., Tesi di storia della letteratura italiana. 325 S. 8°. 3 L.
Polheim, K., Altnordische und altdeutsche Prosa. Grenzboten 73, 16.
Putlitz, Joachim zu, Der dramatische Schriftsteller und das Kinodrama. Greif I, 1.
Rank, Otto, Der Doppelgänger. Imago III, 2.
Rausse, Hubert, Der Abenteuerroman des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Kultur XV, 2.
Rimbaud, Isabelle, Rimbaud mystique. Mercure de France CIX, 408.
Ritter, E., Proletarische Literatur. Hochland XI, 7.
Rivasso, R. de, L'unité d'une pensée. Essai de l'œuvre de M. Paul Bourget. VIII, 297 S. 16°. Paris, Plou-Nourrit.
Rondoni, G., I giornali umoristici fiorentini del trienno glorioso (1859—1861). IV, 178 S. 8°. Firenze, Sansani. 2,50 L.
Rosenhagen, G., Beiträge zur Charakteristik Hartmanns von Aue. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII, 2.
Rothe, Karl, Die Odyssee als Dichtung und ihr Verhältnis zur Ilias. X, 360 S. 8°. Paderborn, Schöningh. 6,40 M.
Sampson, A., Studio in Milton and an essay on poetry. 8°. London, Murray.
Schacht, R., Eine sterbende Kunst (über das Märchen). Grenzboten 73, 19.
Schaeffer, A., Kriterien der Lyrik. Güldenkammer IV, 11.
Schaub, Heinrich Maria, Gerhart Hauptmann. 25 S. 8°. Köln, Boisserée. 0,85 M.
Schauffler, Th., Goethes Leben, Leisten und Leiden in Goethes Bildersprache. XVI, 634 S. 8°. Heidelberg, Winter. 5,50 M.
Smidt, J., Shakespeares Dramen und sein Schauspielerberuf. 258 S. 8°. Berlin, Hofmann. 5 M.
Suarès, A., Dostojewski und die Frauen. Weiße Blätter I, 5.
Tonelli, L., La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant anni. 512 S. 16°. 5 L.
Tonelli, L., La tragedia di Gabriele d'Annunzio. 306 S. 16°. Palermo, Sandron. 3 L.
Unger, Rudolf, Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft. Geisteswissenschaften I, 27.
Vaughan, C., The influence of english poetry upon the romantic revival on the continent. 18 S. 8°. London, Milford.
Vaughan, W., Sacred poems. 318 S. 12°. London, Bell.
Vielé-Griffin, Emil Verhaeren. 15 S. 8°. Paris, Verl. Mercure de France.
Walzel, Oskar, Formen des Tragischen. Internationale Monatsschrift VIII, 4 u. 5.
Walzel, O., Hebbel und die Bühne. Geisteswissenschaften I, 24 u. 25.
Walzel, O., Kunst der Prosa. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII, 1 u. 2.
Weber, M., Cubist poems. 16°. London, Mathews.
Zolanus, Die Technik des Romans. 138 S. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. 2 M.

5. Raumkunst.

Bulley, Margaret H., Ancient and mediaeval art. 358 S. 8°. 5 sh.
Dvořák, Max, Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. Geisteswissenschaften 34 u. 35.
Forthuny, P., Neudeutsche Architektur in französischer Beleuchtung. Kunst und Dekoration 4.
Gardner, P., The principles of greek art. 370 S. 8°. London, Macmillan.
Mettin, W., Sprachlicher Stil und bildende Kunst. Grenzboten 73, 10.
Meyer-Gräfe, J., Kunst oder Kunstgewerbe? Neue Rundschau 5.
Smith, E. B., The study of the history of art in the colleges and universities of the United States. 56 S. 8°. London, Milford.
Waldstein, Ch., Greek sculpture and modern art. 82 S. 8°. Camb. Univ. Press.
Watts, D., The renaissance of the greek ideal. 194 S. 4°. London, Heinemann.

Behne, A., Die Säule. Kunstgewerbeblatt XXV.
Behrendt, W. C., Das Gotische in der modernen Architektur. Kunstfreund 5.
Behrendt, W. C., Monumentalarchitektur der Gegenwart. Neue Rundschau 3.
Behrendt, W. C., Über die deutsche Baukunst. Gegenwart 5—7.
Bell, G. L., Palace and mosque at Ukhaidir: a study in early mohammadan architecture. 200 S. 4°. London, Milford.
Breuer, R., Wanderung durch Backsteinstädte. Kunstfreund 5.
Matthaei, A., Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Aus Natur- und Geisteswelt Bd. 453. IV, 102 S. kl. 8°. 1,25 M.
Mengozzi, G., La città italiana nell' alto medio evo. VIII, 317 S. 8°. Roma, Loescher.
Neumann, Karl, Heidelberg als Stadtbild. 60 S. 8°. Heidelberg.
Pugin, A., Specimens of gothic architecture. Cleveland, Jansen. 15 sh.
Scheffler, K., Der Geist der Gothik. Kunstfreund 5.
Soissons, Count de, The aesthetic purpose of byzantine architecture and other essays. 200 S. 8°. London, Murray.
Street, G. E., Some account of gothic architecture in Spain. 376 S. 8°. Dent.
Velde, Henry van de, Ein Brunnen von Hermann Obrist. Gegenwart 1.
Westheim, Paul, Anpassung oder Typenschöpfung? Entwicklungsperspektiven des Kunstgewerbes. Sozialistische Monatshefte 15.

Albrecht, Maschinenbau und Kunstgewerbe. Kunstwelt III, 15.
Behrendt, W. C., Neue Schriften. Kunstfreund 9.
Br., Neue Bibeldrucke. Kunstfreund 9.
Kühnel, Ernst, Die Entwicklung des Orientteppichs. Kunstwelt III, 14.
Poulsen, F., Die dekorative Kunst des Altertums. Aus Natur- und Geisteswelt Bd. 454. IV, 99 S. kl. 8°. 1,25 M.
Ridder, A. de, Les bronzes antiques du Louvre. 139 S. gr. 8°. Paris, Leroux.
Rilke, R. M., Puppen. Weiße Blätter I, 7.
Schinnerer, J., Moderne Illustrationskunst. Kunst und Künstler XV, 3.
Thévenin, Léon, Opinion sur la reluire moderne. Mercure de France CVIII, 403.
Wilhelm, G., Messing. Kunst und Handwerk 1914, 4.
Z., C., Ziele der Friedhof- und Grabmalskunst. Kunstwelt III, 18.

Ammann, G., Über neue Gärten. Die Kunst XV, 5.
Behrendt, W. C., Park und Garten. Kunstfreund I, 7.
Gothein, Marie Luise, Geschichte der Gartenkunst. Jena, Diderichs.
Mießner, W., Gartenmöbel. Kunstfreund I, 7.

6. Bildkunst.

Anonymus, Der Moses des Michelangelo. Imago III, 1.
Burschell, Fr., Renaissance, Barock und Rokoko. Weiße Blätter I, 5.
Clutton-Brock, William Morris. 256 S. 12°. 1 sh.
Corinth, Lovis, Über deutsche Malerei. 51 S. 8°. Leipzig, Hirzel. 1,50 M.
Dehio, G., Kunsthistorische Aufsätze. IX, 303 S. gr. 8°. München, Oldenbourg. 10 M.
Denis, Maurice, Cézanne. Gegenwart 4 u. 5.
Derudder, G., Le peintre Pierre de Coninck et ses amis. IX, 458 S. 8°. Paris, Perrin.
Einstein, Karl, Anmerkungen zur französischen Plastik. Kunst und Künstler XII, 9.
Everth, Erich, Bildformat und Komposition. Monatshefte für Kunstwissenschaft VII, 6.
Fechheimer, Hedwig, Über einige Motive ägyptischer Rundplastik. Gegenwart 1.
Fechter, Paul, Der Expressionismus. VII, 56 S. gr. 8°. München, Piper. 4 M.
Friedländer, W., Nicolas Poussin. VI, 133 S. gr. 8°. München, Piper. 26 M.
Funke, Max R., Chinesische Kunsttradition. Monatshefte für Kunstwissenschaft VII, 5.
Grappe, G., Edgar Degas. 60 S. Berlin, Beckmann. 2,80 M.
Grappe, G., Die Künstler vom Montmartre. 60 S. Berlin, Beckmann. 2,80 M.
Grappe, G., Constantin Guys. 69 S. Berlin, Beckmann. 2,80 M.
Gundolf, Fr., Stefan George in unserer Zeit. 30 S. gr. 8°. Heidelberg, Weiß. 1 M.
Heinersdorf, G., Notizen über Glasmalerei. Gegenwart.
Heinrich, Kurt, Andacht zur Wirklichkeit. Kunstwelt III, 7.
Hoeber, F., Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissance. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVI.
Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1914. Der Verkehr. 104 S. 8°. Jena, Diderichs.
Kahn, G., Louis Legrand. 60 S. Berlin, Beckmann. 2,80 M.
Katz, D., War Greco astigmatisch? 48 S. 8°. Leipzig, Veit.
Kehrer, H., Die Kunst des Greco. 57 S. gr. 8°. München, Schmidt. 6 M.
Klein, Rudolf, Lovis Corinth; Ferdinand Hodler; Félicien Rops. Berlin, Beckmann. Je 2,80 M.
Kolb, V., Über die Erhabenheit der Redekunst. 15 S. gr. 8°. Salzburg, Pustet. 0,25 M.
Kuhlmann, C., J. H. Voß. Eine stilgeschichtliche Untersuchung. IX, 122 S. 8°. Straßburg, Trübner. 3,75 M.
Lechalas, G., L'arc-en-ciel et les peintres. Revue de métaphysique et de morale XXII, 2.
Mahlberg, P., Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts. 160 S. 8°. Düsseldorf, Ohle. 1,50 M.
Mauclair, Camille, Eugène Delacroix. 60 S. Berlin, Beckmann. 2,80 M.
Meier-Graefe, Courbets Nachfolger. Weiße Blätter I, 9.
Moret, A., Les statues d'Egypte. Revue de Paris XXI, 9.

Münsterberg, O., Chinesische Kunst in Amerika. Cicerone VI, 5 u. 6.
Pauli, G., Bernhard Hoetger. Kunst und Künstler XII, 10.
Riesgen, A., Über neuere Dekorationsmalerei. Kunst und Handwerk 1914, 5.
Ripke-Kühn, Lenore, Expressionismus und Plastik. Weiße Blätter I, 10.
Rosenhagen, Hans, Kunstsnobismus. Greif I, 2.
Rosenthal, L., Du romantisme au réalisme. Essai de l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848. IV, 422 S. 8°. Paris, Laurens.
Scholz, Heinrich, Rainer Maria Rilke. 42 S. gr. 8°. Halle, Niemeyer. 0,80 M.
Simmel, Georg, Rembrandtstudie. Logos Bd. 5, Heft 1.
Tietze, H., Die Methode der Kunstgeschichte. XI, 489 S. gr. 8°. Leipzig, Seemann. 15 M.
Tikkanen, J. J., Studien über den Ausdruck in der Kunst. 107 S. gr. 8°. Leipzig. Hiersemann. 6 M.
Uhde-Bernays, Hermann, Feuerbach. 77 S. gr. 8°. Leipzig, Insel. 3 M.
Verhaeren, Emile, Rubens und seine Schüler. Kunstwelt III, 8.
Vogelstein, Julie, Von französischer Buchmalerei. 125 S. gr. 8°. München, Delphin. 20 M.
Vollard, A., L'atelier de Cézanne. Mercure de France CVIII, 402.
Waldmann, E., Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken. Zeitschrift für bildende Kunst 49, 1 u. 3.
Waldmann, E., Tintoretto's Zeichenkunst. Kunst und Künstler XII, 11.
Warstat, W., Die Grundlagen des Expressionismus. Grenzboten 73, 20.
Wihans, W., Animal sculpture.
Wunderer, Karl, Einführung in die antike Kunst. VIII, 73 S. 8°. Erlangen, Blaesing. 1,80 M.
Ziegler, L., Die Bewegung in der Plastik. Schaubühne X, 27—32.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Buffenoir, H., De Marc-Aurel à Napoléon. X, 352 S. 8°. Paris, Ambert.
Bulle, Oskar, Dante und sein Publikum. Süddeutsche Monatshefte, Februar 1914.
Caussy, Fernand, M. de Voltaire gentilhomme ordinaire. Mercure de France CVII, 397.
Cortissoz, R., Art and common sense. 454 S. 8°. London, Smith.
Divoire, F., La dernière ruse de l'homme. Mercure de France CIX, 408.
Ewald, O., Zur Analyse des Literarerfolges. Literarisches Echo XVI, 9.
Ferry, A., Droit d'auteur au profit des artistes. Revue de Paris XXI, 5.
Henckell, Karl, Lyrik und Kultur. V, 125 S. 8°. München, Hans Sachs-Verlag. 2 M.
Hinzelin, Emile, Les arts sociaux. La revue 6.
Jahn, G., Wirtschaft und Kunst. Grenzboten 73, 18.
Klein, T., Vom Kunstgeschmack und seiner Förderung. Kunst und Handwerk 1914, Heft 9.
Krall, E., The future of musicians. XIV, 142 S. 12°.
Lippert, P., S. J., Religiöse Kunst. Hochland XI, 6.
Maral, P., Les peintres et la vie politique en France au XVIIIe siècle. 23 S. 4°. Paris, Hachette. (Aus Revue du XVIIIe siècle.)
Märten, Lu, Die wirtschaftliche Lage der Künstler. 184 S. gr. 8°. München, G. Müller. 3 M.
Pasini, W., I tipi estetici della donna italiana nella letteratura e nell' arte dai primi secoli a tutto il settecento. 115 S. 16°.

Popp, H., Germanenkunst. 158 S. 8°. Weimar, Duncker. 2 M.
Raynaud, E., Le rêve allemand. Mercure de France CVII, 400.
Schubert, W., Graphische Kleinkunst im Geschäftsleben. Velhagen und Klasings Monatshefte XXVIII, 6.
Segmiller, E., Die Kunst der Frau. Kunst und Handwerk 1914, Heft 8.
Spitteler, Karl, Die Dichter als Denker. Kunstwart XXVII, 7.
Verschave, E. H. C., De Kunst in het Evangelie. 29 S. kl. 8°. Berchem, Lamoen. 0,25 Fr.
Weiß, Konrad, Der katholische Kulturwille und die neue Kunst. Hochland XI, 8.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Das Forum, Monatsschrift. Herausgegeb. von Wilh. Herzog, München.
Epidaure artistique et littéraire, 2monatlich. Lyon. 10 Fr.
Fortunio, Revue littéraire et théâtrale, 2monatlich. Marseille. 4 Fr.
L'abbaye de Thélème, Publication mensuelle de littérature et d'art. 8°. Herausgegeb. von Le Moyne. Paris, Crès u. Co. 5 Fr. jährlich.
La provence littéraire. Nîmes. Nummer 10 cent.
Messidor, monatlich. Paris, Kapp. 7,50 Fr. jährlich.
Phoebus, Monatsschrift für Ästhetik und Kritik des Theaters. Herausgegeb. von Eckenroth. 8°. München, Phoebus-Verlag. 8 M. jährlich.
Prosodia, vierteljährlich. Herausgegeb. von Seifritz. 8°. Lunéville. 1,50 Fr. jährlich.
Revue des œuvres nouvelles de littérature et de théâtre. 12 Fr. jährlich.
Revue universelle, halbmonatlich. Paris, Tournon. 2,50 Fr. jährlich.

V.

Zur Begründung der Ästhetik.

Von

Richard Hamann.

1. Methode.

Wir leben in einer Welt der Dinge, der Objekte und der Subjekte, die durch Raum und Zeit in eine bestimmte, gültige Ordnung zusammengefaßt sind. Um sie pflegt sich alle unsere Erkenntnis zu drehen, auf sie unser Wille und Gefühl sich zu beziehen. Wir fragen: welches sind die uns bekannten Objekte, welche Eigenschaften bestehen an ihnen, welche Vorgänge zwischen ihnen? und wir fragen weiter: wie verhält sich zu ihnen das aufnehmende Subjekt, welche Veränderungen nimmt das Subjekt mit den sich gleichbleibenden Bestimmungen der Objekte vor, wenn es sich ihrer im Wahrnehmen, im Fühlen und Wollen bemächtigt, und welche Eigenschaften ergeben sich für das Subjekt überhaupt daraus, welche spezifischen Energien, und welche für das einzelne Subjekt, das Individuum? So ist diese Beziehung auf Subjekt und Objekt, diese psychophysische Bestimmung in all unseren Erkenntnissen enthalten, die wir als Wirklichkeitserkenntnisse bezeichnen. Wir fragen immer, wie die Dinge und die Subjekte beschaffen sind, treiben Naturerkenntnis oder Psychologie, aber fragen nicht, was denn Natur und Psyche, Objekt und Subjekt selber bedeuten. Wir machen naturwissenschaftliche und psychologische Erfahrungen, aber fragen nicht, was denn für Erfahrungen vorausgegangen sein müssen, um alle unsere Erkenntnisse in diese Form der Naturerlebnisse oder psychologischen Erkenntnis zu bringen. Oder wenigstens fragen wir erst seit Kant danach, denn seitdem ist es klar geworden, daß die unmittelbarsten Erfahrungen, auf Grund deren wir etwas aussagen, das unmittelbar Gegebene oder das absolut Vorfindliche, oder wie wir es nennen wollen, da die Sprache nicht einmal einen Namen bisher dafür gültig hat festsetzen können, noch nicht Wirklichkeitserkenntnisse sind, noch nicht Natur und Seele, Objekt und Subjekt bedeuten. Das, was wir in unseren Begriffen von Natur und Seele meinen, ist nicht unmittelbar gegeben, ist transzendental. So

mußte notwendig die Frage auftauchen: warum bleiben wir nicht bei der unmittelbaren Erfahrung stehen, warum beschreiben wir nicht diese, was bestimmt uns, diese Erfahrungen in eine Form der Objekt-Subjekt-Erfahrung, der psychophysischen Wirklichkeit zu bringen, was bedeuten diese Begriffe? So wird die Aufgabe erkenntnistheoretisch. Und weiter: nach welchen Prinzipien geht diese Umformung der unmittelbaren Gegebenheit in die Wirklichkeitserfahrung vor sich, welche gesetzmäßigen Beziehungen zwischen den unmittelbar gegebenen Daten erklären uns dieses Verfahren? So wird die Aufgabe eine phänomenologische. Ein Beispiel möge erklären, wie auf Grund gleicher unmittelbar gegebener Erfahrung verschiedene Erfahrungserkenntnisse entstehen können oder Urteile gefällt werden, die verschiedenes bedeuten. So kann das, was ich als Gesehenes erlebe, wenn ein Mann einen anderen verwundet, zunächst rein mechanisch naturwissenschaftlich beschrieben werden, als ein Vorgang von Bewegungen, Lageveränderungen der substantiellen Bestandteile, meßbarer Entfaltung von Energien usw. Die Begriffe, die ich anwende, haben naturwissenschaftliche, oder zunächst rein dingliche Bedeutung, wenn ich mich auf die Begriffe von Körper und Bewegung im Raume und in der Zeit beschränke.

Denselben Vorgang kann ich beschreiben als Ausdruck einer Gesinnung, der Gewalttätigkeit auf der einen Seite, der Feigheit auf der anderen, des Unrechts und des Unrecht Erleidens, der Schuld und der Unschuld; hier bedeuten also die Begriffe etwas ganz anderes als im ersten Falle. Ich gelange ins Gebiet der moralischen und juristischen Bedeutungen.

Oder ich wende die Begriffe an der Verwundung, der Lebensgefährdung auf der einen Seite, des Wahnsinns auf der anderen Seite. Es sind medizinische Begriffe, die wieder mit den moralischen nichts zu tun haben, ja diese aufheben können. Wo ich ein solches Geschehen als Folge des Wahnsinns beschreibe, verliert der Begriff der Schuld seinen Sinn, und umgekehrt. Es sind eben ganz verschiedene Erfahrungskategorien, mit denen hier ein Objekt beschrieben wird und verschiedene objektive Eigenschaften auf Grund derselben Gegebenheiten in Begriffen fixiert werden.

So entsteht die Aufgabe, die Prinzipien dieser verschiedenen Bedeutungsgebiete zu untersuchen, die Bedeutung der naturwissenschaftlichen, medizinischen, ethischen Begriffe festzulegen. Dies kann selbst noch wieder phänomenologisch geschehen, indem wir die gesetzmäßigen Beziehungen festzulegen suchen, die zwischen dem unmittelbar Gegebenen einerseits, dem Begriff und den auf den Begriff bezogenen Folgen anderseits bestehen. Dabei würde sich ergeben, daß die

Folgen alle das enthalten, was wir Telos, Ziel oder Praktik nennen, und sich also die verschiedenen Bedeutungsgebiete als verschiedene Praktiken enthüllen, mit Rücksicht auf die der Begriff bereits die Gegebenheitserfahrung umformt in eine bestimmte Objektserfahrung. In der scheinbar reinen Erkenntnis liegt bereits ein Telos, der Begriff stellt schon eine Reaktion in bestimmter Richtung dar. Und da wohl durch das Gegebene bestimmt wird, welche Stelle es mit Hilfe des Begriffes in einem jener oben bestimmten Erfahrungsgebiete einnehmen muß, wohl auch, ob es überhaupt in eines jener Gebiete eingereiht werden kann oder nicht, aber nicht, daß es in eines dieser Gebiete eingereiht wird, so haben wir in diesem Ziel, das gewollt oder unterlassen werden kann, wie ja die Erkenntnis überhaupt vorgenommen werden oder unterbleiben kann, eine Voraussetzung der Erfahrung, die nicht von der unmittelbaren Erfahrung des Gegebenen abhängt, in bezug auf dieses also a priori ist. Und da diese Voraussetzungen teleologisch bestimmt sind, Praktiken sind, so haben wir in allen Objekterkenntnissen den Primat der praktischen Vernunft, um uns kantischer Begriffe zu bedienen. Wir wollen diese Wissenschaften und die entsprechenden Begriffe reagierende nennen. Ihr Gegensatz wäre eine Wissenschaft, die ohne Rücksicht auf solche Ziele nur das unmittelbar Erfahrene beschriebe, die Phänomenologie. Sie würde anstatt reagierender Wissenschaft eine rein beschreibende sein.

Nur nebenhin sei bemerkt, daß diese Wissenschaft keineswegs die Naturwissenschaft ist. Diese gehört zur reagierenden Wissenschaft, ja in ihren Grundbegriffen von Körper, Raum, Bewegung gibt sie die Grundlage für alle Praktiken ab, indem in diesen Begriffen das unmittelbar Gegebene, etwa Gesehenes oder Getastetes, schon immer auf die Greifbarkeit, also gewisse motorische Reaktionen bezogen ist, ohne die es überhaupt keine Praxis gäbe. Daher liefert diese Naturbeschreibung erst mit der Substantialität im Raume das Subjekt, auf das alle Prädikationen der verschiedenen reagierenden Wissenschaften bezogen werden. So erhebt sich die Frage für die Ästhetik: befinden wir uns hier in einem der bekannten Wissenschaftsgebiete, ist die Art der Begriffsbildung bekannt, steht die Bedeutung fest wie die des naturwissenschaftlichen Dinges oder des psychischen Subjektes, der Krankheit und Gesundheit, der Schuld oder Unschuld, und handelt es sich nur darum, aus den Erfahrungen innerhalb dieser Gebiete, also rein empirisch, die Eigenschaft zu bestimmen, die wir als ästhetisch oder, wie einige meinen, als schön und häßlich bezeichnen?

Aber es gibt heute wohl kaum noch jemand, der behaupten würde, mit den Begriffen wie Krankheit oder Gesundheit, moralisch oder unmoralisch, wirklich oder unwirklich und den darunter fallenden

näheren Bestimmungen eine ästhetische Eigenschaft des Dinges bezeichnet zu haben. Auch alles, was wir einfach als Naturbeschreibung an Eigenschaften des Dinges aufzählen können, selbst die rein äußerlichen wie Größe, Gestalt, Verhältnisse, Farbe, sind eben Eigenschaften des Dinges und als solche einer begrifflichen, ja mathematisch naturwissenschaftlichen Beschreibung zugänglich, die mit Ästhetik noch nichts zu tun hat. Daß auch die äußeren Eigenschaften des Dinges nichts Ästhetisches sind, geht daraus hervor, daß die sich für die naturwissenschaftliche Auffassung gleichbleibenden Proportionen, z. B. des goldenen Schnittes oder des Quadrates, Kreises, ästhetisch bedeutsam nur sind, wenn sie auch unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden. Dabei kann sich ergeben, daß das wirkliche, d. h. nachmeßbare Quadrat gar nicht gemeint ist, wenn wir das Ding wegen seiner quadratischen Gestalt schön nennen, sondern die gesehene scheinbare Quadratfigur, und wir korrigieren uns nicht, wenn wir nun erfahren, daß das Ding in Wirklichkeit nicht quadratisch ist.

Die Einsicht, daß unter den uns geläufigen Urteilskategorien das Ästhetische keinen Platz hat, hat dazu geführt, in der besonderen psychischen Wirkung, dem Eindruck, den die Dinge auf uns machen, das spezifisch Ästhetische zu suchen, in einer besonderen Art der Gefühlswirkung, die die Dinge auf uns üben, wie es in den Worten gefallen und mißfallen ausgedrückt sei. Es könnten also die Dinge oder die objektiv bedeutsamen Inhalte, mag es sich um leblose Gegenstände oder belebte Körper handeln, um gesunde oder kranke Personen, um sittliche Taten oder körperliche Leistungen, dieselben sein, aber die psychologische Wirkung könnte eine verschiedene sein, ein Ansporn des Willens zum Handeln, eine Aufforderung des Intellekts zur begrifflichen Erklärung oder nur die Wirkung aufs Gefühl. Letztere aber sei das eigentlich Ästhetische. Dabei mag es noch einen Unterschied ausmachen, ob wir diese Wirkung als reaktives Gefühl, Gefallen und Mißfallen, Bewunderung und Abscheu auffassen oder als imitatorisches Gefühl, Einfühlung, innere Nachahmung. Daran haben sich dann auch Versuche angeschlossen, einmal die Besonderheiten dieser Gefühle festzustellen, ferner welche Gefühle verschiedene Arten von Objekten in uns erwecken, und wie verschiedene Personen mit ihren Gefühlen auf die Objekte verschieden reagieren. Aber alle diese psychologischen Erkenntnisse haben zu einer Entscheidung über das, was ästhetisch an dem Gefühl sei, und was Ästhetik als Wissenschaft bedeute, nicht geführt. Denn es ergab sich, daß eine sittliche Tat uns gefallen oder mißfallen kann, ohne daß sie dadurch ästhetische Bedeutung erlangt. Auch diese Gefühle blieben sittlich oder unsittlich. Ebenso konnten wir uns in die Tat einfühlen, so wie wir

mitleiden und uns mitfreuen können; aber ästhetisch ist das ohne weiteres nicht. Und daß die ästhetische Einfühlung von einer außerästhetischen zu scheiden sei, steht heute wohl für alle fest. So bleibt die Frage nach dem Wesen des Ästhetischen offen, nachdem uns weder die Empirie innerhalb der bestehenden Objektwissenschaften noch die Psychologie Auskunft hat geben können.

So stellen wir die Frage von neuem, aber diesmal erkenntnistheoretisch. Ist vielleicht auch das Ästhetische ein besonderes Gebiet von Bedeutungen, durch die die ästhetische Gegenständlichkeit der Erfahrung erst entsteht, oder mit Rücksicht auf die das Gegebene zu ästhetischen Inhalten wird, Gegebenes, das also vielleicht auch zu Dingen oder zu Krankheiten oder moralischen Taten oder Gesinnungen umgedeutet werden kann, aber diese Deutungen nicht erhält, wenn es ästhetisch aufgefaßt und bedeutsam wird? Unsere Methode ist wieder die phänomenologische Feststellung: wie sich das unmittelbar Vorfindliche, wir wollen es den Wahrnehmungsinhalt nennen, verhält zu ihm folgenden Inhalten, wenn er in eines der oben charakterisierten Bedeutungsgebiete eingereiht wird. Und da ist das Wesentliche, daß die Bedeutung bei allen Objektwahrnehmungen durch etwas bedingt wird, was der Wahrnehmung folgt und wofür die Wahrnehmung nur ein Zeichen war. Es kann dies unmittelbar ein Tun sein, ein Ergreifen des Gegenstandes oder Loslassen, eine Bewegung in dem wahrgenommenen Raum, medizinische Hilfeleistung oder moralische Untersuchung oder nur Urteile mit Hilfe von in Worten ausdrückbaren Inhalten. Ja, es ist wohl immer so, daß sich zunächst ein noch so flüchtig vorgestelltes Urteil der Wahrnehmung anschließt. Die Tatsache, daß der Wahrnehmungsinhalt nur Zeichen für das Urteil ist, seine Bedeutung also in etwas hat, was außerhalb seiner liegt, wollen wir Fremdbedeutung des Wahrnehmungsinhaltes nennen. Durch diese Fremdbedeutungen wird mit Hilfe der Begriffe ein Wahrnehmungsinhalt ein naturwissenschaftliches, medizinisches, ethisches, soziales, religiöses Objekt, oder werden dieselben Wahrnehmungsinhalte zu verschiedenen Eigenschaften eines Objektes. Daraus geht hervor, wie wenig es auf die Eigenheit des Wahrnehmungsinhaltes für das bestimmte Gebiet der Fremdbedeutung ankommt. Dieselbe Wahrnehmung hat verschiedene Bedeutungen in objektiver Hinsicht. Und umgekehrt: auch verschiedene Wahrnehmungen können dasselbe bedeuten, Zeichen für dasselbe sein, z. B. die verschiedenen Seiten eines Baumes können mir denselben Baum bedeuten, eine Gehörswahrnehmung, etwas Gesehenes oder auf der Haut gespürter Druck der Luftbewegung können das Kommen eines bewegten Gegenstandes bedeuten.

Daneben aber besteht die Tatsache, daß der Wahrnehmungsinhalt als solcher bedeutsam sein kann, d. h. daß wir in einen Anblick, ein Tongebilde versunken sind, uns ihm mit Aufmerksamkeit hingeben, lustvoll oder unlustvoll ergriffen werden, oder daß bei gleicher Fremdbedeutung von Wahrnehmungsinhalten diese sich als solche, in ihrer optischen, akustischen, haptischen Struktur unterscheiden und zwar in der Weise, daß der eine Anblick vor dem anderen bevorzugt wird, lieber gesehen, gehört wird. Damit ist eine erkenntnistheoretische Aufgabe gestellt, zu untersuchen, unter welchen Bedingungen ein Wahrnehmungsinhalt eigenbedeutsam wird oder, wie wir auch sagen können, selber Ziel und Zweck der Betrachtung wird, das Telos in ihm selber liegt, nicht außerhalb seiner. Es erhebt sich die Frage nach der Eigenbedeutung des Wahrnehmungsinhaltes. Und die Wissenschaft, die diese behandelt, ist die Ästhetik. Ästhetisch bedeutsam ist ein Wahrnehmungsinhalt, der nicht in Beziehung zu einer Fremdbedeutung objektiviert wird, nicht begriffen, d. h. begrifflich vereinheitlicht wird, sondern in sich zu einem Gebilde (an Stelle des Gegenstandes der Natur) vereinheitlicht und bedeutungsvoll wird. Ästhetisch ist der eigenbedeutsame Wahrnehmungsinhalt.

Doch bleibt uns zunächst nachzuweisen: 1. ist es richtig, daß Wahrnehmungsinhalte als solche bedeutsam sein können, d. h. Gegenstand der Aufmerksamkeit, Ziel des Sehenwollens? und 2. ist es richtig, daß wir diese Eigenbedeutsamkeit des Wahrnehmungsinhaltes als ästhetisch bezeichnen?

Bewiesen wird es durch die Tatsache der Melodie, der Musik. Hier ist ein Wahrnehmungsgebilde tonaler Art, das wir mit Aufmerksamkeit hören, mit Gefallen oder Mißfallen beantworten, ohne daß irgendwie das Gehörte nur als Zeichen aufgefaßt würde für etwas, was erst im Begriff erfaßt und mit Rücksicht auf einen außerhalb des Wahrnehmungsinhaltes liegenden Zweck bedeutsam würde. Daß wir aber darin etwas ästhetisch Bedeutsames haben, wird ohne weiteres zugestanden werden.

Wie aber auch Wahrnehmungsinhalte mit denselben gegebenen Daten, die gewöhnlich fremdbedeutsam aufgefaßt werden, eigenbedeutsam werden können, lehren folgende Beispiele.

Auf demselben Weg unter gleichen Bedingungen werde ein Kornfeld erschaut zunächst von einem Bauern. Ihm wird der Wahrnehmungsinhalt bedeutsam im Hinblick auf künftigen Ertrag und Ernte, und so ist ihm aus dem reichen Sehgebilde bedeutsam nur Größe, Schwere, Dichtigkeit der Ähren, Inhalte, die erst in begrifflicher, möglichst zahlenmäßiger Fixierung auf Grund des als Zeichen benutzten Gesehenen gegenwärtig werden. Die Farbe bedeutet ihm nichts für

sich selbst, sondern nur als Zeichen größerer oder geringerer Reife, und diese ist ihm das eigentlich Bedeutsame.

Ein Versicherungsbeamter betrachtet das Kornfeld auch nur als Zeichen für vorhandene oder fehlende Schäden, die durch Unwetter hervorgerufen sind, und bedeutsam wird es ihm mit Hilfe des Begriffes des Wetterschadens durch die Handlungen, die sich für seine Versicherungsgesellschaft daraus ergeben.

Ein Botaniker wiederum sieht das Kornfeld noch anders. Nicht dem Kornfeld als ganzem gilt seine Aufmerksamkeit, sondern er betrachtet es im Hinblick auf eine in Begriffen allein die gültigen Inhalte fixierende Systematik der einzelnen Pflanzen oder in bezug auf Seltenheiten für sein Herbarium.

Und zuletzt kommt ein Spaziergänger, sieht, was auch die anderen gesehen haben, aber ohne daß es für sie die geringste Bedeutung hatte, die Fläche des Feldes, die Farbe, sieht die rhythmischen Wellenbewegungen und Lichtbrechungen an der Oberfläche; er sieht hin und wird gefesselt, ohne das Bedürfnis zu haben, nun dafür einen Namen zu finden, und ohne daß irgendeine andere Absicht ihn dabei leitete, als eben zu sehen. Daß es das gibt, wird niemand bezweifeln, und daß dieser unter all den genannten Betrachtern ästhetisch erlebt, erst recht nicht.

Oder es tummele sich ein Reh im Walde. Der Jäger, der heranschleicht, sieht es, aber sein Interesse an dem Gesehenen wird bedingt durch die Absicht, es zu schießen. Infolgedessen wird auch ihm das Gesehene nur Zeichen dafür, ob es ein Bock oder eine Ricke ist, wie alt es ist, und die Bedeutung des gegebenen Anblickes wird bestimmt durch die Tatsache, ob es für den Schuß günstig oder ungünstig steht. Wieder aber gibt es Leute, die sehen Gestalt und Bewegung des Rehes und verfolgen mit den Augen das Spiel der Glieder ohne ein anderes Interesse als eben an dem Anblick selber. Das Gesehene wird eigenbedeutsam.

Und ein letztes Beispiel: auf einer Straße kämpfen zwei Personen miteinander. Ein Schutzmann, der hinzukommt, betrachtet diesen Vorgang nur mit Rücksicht auf die dadurch erzeugte Störung der öffentlichen Ordnung, und das Gesehene ist ihm nur Zeichen für Begriffe, gesetzliche Vorschriften. Einer, der Freund eines der Beteiligten ist, sieht alles nur unter dem Wunsche, daß der andere unterliege, und je nach dem Erfolge in dieser Richtung ist ihm das Gesehene leid oder erfreulich. Aber auch hier kann jemand dabei stehen und nur interessiert sein daran, daß hier etwas vorgeht, und wie sich eins aus dem anderen entwickelt und schließlich zu einem Ende kommt, und er ärgert sich vielleicht, wenn es nicht weiter geht, also nichts mehr zu

sehen ist, im übrigen aber hat er kein Interesse, das außerhalb des Gesehenen liegt. Er sieht es um seiner selbst willen an, er ist ästhetisch daran interessiert.

Während also in all unseren Begriffsbildungen und Wissensgebieten die Wahrnehmung nur als Zeichen für ein begrifflich Fixiertes etwas ist, was seine Bedeutung durch ein außerhalb der Wahrnehmung gelegenes Telos, eine Handlung bekommt, ist ein Wahrnehmungsinhalt ästhetisch, wenn er an sich bedeutsam, eigenbedeutsam ist, autotelisch, wie man auch gesagt hat. Aber der Wahrnehmungsinhalt, das bestimmte gesehene, gehörte, getastete Gebilde ist eigenbedeutsam, nicht das Objekt, das wir im Wahrnehmen zu ergreifen meinen und doch nur erschließen, indem wir über die Wahrnehmung hinausgehen. Also in obigen Beispielen ist nicht das Reh, das wir mit dem Begriff meinen, eigenbedeutsam, sondern der sich jeweilig bietende Wahrnehmungsinhalt, von dem wir nicht einmal zu wissen brauchen, daß das Objekt, dessen Erscheinung er ist, Reh heißt. Die Eigenbedeutsamkeit, die wir einem Objekt als solchem, aber nicht dem Wahrnehmungsinhalt zuschreiben, ist Personalität, eine ethische Kategorie, derentwillen wir den Wahrnehmungsinhalt als psychophysisches Objekt ausdeuten müßten, ihn also fremdbedeutsam auffassen würden. Wir sehen also in ästhetischer Bedeutung nicht das Reh, sondern haben ein Gesicht, das in naturwissenschaftlicher Bedeutung auf etwas bezogen wird, das Reh heißt.

Während deshalb bei jeder Wendung des Rehes dort, wo wir auf Objekterkenntnis eingestellt sind, die verschiedensten Anblicke Zeichen für dasselbe Objekt sein können, dieses sich also nicht ändert und so die Bedeutung der verschiedenen Wahrnehmungsinhalte dieselbe bleibt, ändert sich mit jedem Wahrnehmungsinhalt das ästhetische Objekt und entsprechend seine Bedeutung. So erkenne ich einen Menschen oft in den verschiedensten Ansichten, die er mir bietet; alle Ansichten bedeuten dasselbe. Soll er aber eine wohlgefällige Pose einnehmen, so wähle ich unter vielen eine aus. Diese allein ist ästhetisch gefällig, und jede andere ist es weniger oder gar nicht und bedeutet ein anderes ästhetisches Objekt.

Diese Tatsache, daß mit jeder Änderung des Wahrnehmungsinhaltes ein neues ästhetisches Objekt, ein ästhetisches Gebilde entsteht und damit sich auch die Bedeutung ändert, wollen wir als Einzigkeit des ästhetischen Gebildes bezeichnen. Aus ihr folgt die Unübersetzbarkeit ästhetischer Gebilde. Handelt es sich um eine fremdbedeutsame Mitteilung, so kann der Zweck erfüllt werden und die Bedeutung dieselbe bleiben, mag es sich um Lichtsignale, Morseklopfer, Fahnenschwenken oder Schriftzeichen handeln, wenn nur die Deutung dieser Zeichen dieselbe

bleibt. Für den, der Sprachen versteht, ändert sich der Sinn nicht, wenn dasselbe in deutscher, französischer oder englischer Sprache gesagt wird. Das ästhetische Gebilde aber wird jedesmal ein anderes durch Änderung des in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebenen, und damit auch seine Bedeutung. Dasselbe Werk vorgelesen kann mich langweilen, während es gelesen interessant ist, und umgekehrt. Die Selbigkeit in bezug auf Objekterkenntnis bedingt nicht ästhetische Identität, beide aber werden nur zu leicht verwechselt. Diese ganz andere Art der Würdigung des Wahrnehmungsinhaltes, je nachdem es sich um Zeichen für Objekte handelt oder um selbständige Gebilde, geht am besten aus dem Prädikat der Deutlichkeit und Undeutlichkeit hervor. Sie bedeuten, daß ein Wahrnehmungsinhalt leichter oder schwerer auf ein Objekt gedeutet werden kann. Die Deutlichkeit ist in bezug auf die auf das Objekt zielende Deutung, also für die Beurteilung, ein Vorteil. Für die Ästhetik haben wir mit dem deutlichen und undeutlichen Inhalt zwei verschiedene Gebilde, und zwar kann der Vorzug durchaus bei dem Undeutlichen liegen, wie etwa bei einem naturalistisch oder impressionistisch gemalten Bild desselben Naturausschnittes oder bei derselben Melodie in einer Sonate, die jetzt forte, nachher piano gespielt wird. Hier bedeutet das Laut und Leise nicht größere oder geringere Undeutlichkeit eines Inhaltes, der derselbe bleibt, sondern verschiedene ästhetische Gebilde oder verschiedene Eigenschaften desselben Gebildes.

Es folgt aber vor allem daraus die Unersetzbarkeit oder Unbeschreibbarkeit der ästhetischen Gebilde. In jedem Fall, wo die Wahrnehmung fremdbedeutsam ist, kann sie ersetzt werden durch konventionelle Zeichen, die dasselbe bedeuten wie die Wahrnehmung und das Objekt vertreten, das mit ihnen gemeint ist. Der naturwissenschaftliche Gegenstand ist ja als solcher nie unmittelbar Wahrnehmungsinhalt, sondern jede Wahrnehmung ist für ihn nur Zeichen, er selbst aber kann durch den Begriff mit Hilfe des Wortes vertreten werden. Ja man kann weiter gehen und sagen, daß der Wahrnehmungsinhalt überhaupt erst durch den Begriff seine bestimmte Bedeutung erhält, da ja dieselbe Wahrnehmung verschiedene Bedeutung haben kann, die durch den Begriff eindeutig festgelegt wird. Ich erinnere an die Beschreibung einer Geschwulst als einfach dingliches Objekt nach Größe, Form und Farbe, als chemisches Objekt nach seiner substantiellen Zusammensetzung, als medizinisches Objekt, als Krankheit, und als juristisches, als Indizium einer Körperverletzung. Hat also eine Wahrnehmung eine bestimmte Fremdbedeutung, so kann sie durch Worte, Beschreibungen ersetzt werden, die dasselbe bedeuten und den Vorzug haben, in bezug auf die verlangte Fremdbedeutung

eindeutiger zu sein. Es ist klar, daß die Wahrnehmung hier durch Worte ersetzt werden kann, da sie ja nicht um ihrer selbst willen wahrgenommen wird, sondern als Zeichen für ein Objekt, dessen Bestimmungen durch ein Telos, einen Zweck gegeben werden. Diese Zeichen, die für bestimmte Bedeutungsgebiete ausgewählt sind, schreiben eindeutig vor, welche Praktik sich daran zu schließen hat. Das fällt aber weg, sobald der Wahrnehmungsinhalt als solcher bedeutsam sein soll. Jede Beschreibung ergibt einen anderen Wahrnehmungsinhalt, und dieser hat seine eigene ästhetische Bedeutung; und sowohl der Wahrnehmungsinhalt hört auf, ästhetisch bedeutsam zu sein, wenn ich ihn mit Rücksicht auf einen Begriff, eine Beschreibung wahrnehme, wird fremdbedeutsam, als auch die Beschreibung hört auf ästhetisch zu sein, wenn ich sie zurückbeziehe auf den Wahrnehmungsinhalt als mit ihm übereinstimmend, als richtig. In beiden Fällen entsteht Wissenschaft, aber nicht ästhetisches Gebilde. Es ist das ja nur die Umschreibung der Tatsache, daß keine Beschreibung eines Gemäldes, keine Inhaltsangabe eines Gedichtes uns das Gemälde oder das Gedicht ersetzen können oder auch nur ästhetisch bedeutsam machen können, daß sie wohl aber seine Bedeutung zerstören können, indem sie den Wahrnehmungsinhalt, der sich an das Sehen des Gemäldes, das Lesen des Gedichtes knüpft, nur als Zeichen für das Begriffliche, als Mitteilung gelten lassen.

Wohl kann ich die Inhalte und die Art der Eigenbedeutung beschreiben, d. h. ein Zeichen dafür einsetzen, das nur für solche Inhalte und für gleiche Bedeutsamkeit gilt, aber das Zeichen, mit dem ich den ästhetisch bedeutsamen Inhalt bezeichne, ist nicht selbst ästhetisch bedeutsam, es bezeichnet, aber bedeutet nichts Ästhetisches. Alle jene Wirklichkeitserkenntnisse, Naturwissenschaft, Medizin, Morallehre, Juristerei, arbeiten mit Begriffen, die nicht nur etwas bezeichnen, sondern dasselbe bedeuten wie das Bezeichnete und dadurch für die Praxis wichtig werden. Dagegen für ästhetische Gebilde gibt es keine ästhetisch dasselbe bedeutenden Beschreibungen, in diesem Sinne ist Ästhetik als Wissenschaft unmöglich. Es bestätigt uns jene Erfahrung, daß alles Wissenschaftliche dem Ästhetischen widerspricht. Mit jenen Bedeutungsgebieten verglichen ist nicht die Ästhetik als Wissenschaft das Gegenstück zu Physik, Ethik, Jus, Medizin, sondern die ästhetischen Gebilde selber sind es. Wollen wir auch diese als Erkenntnisse bezeichnen, so ist eben ihr Wissensprinzip das der Eigenbedeutung, das Haben von Gebilden, die immanente Logik des Wahrnehmungszusammenhanges, aber nicht ihre begriffliche Beschreibung und Ordnung.

Steht damit nun die Beschreibung der Gebilde und ihrer Eigen-

bedeutung ganz für sich, oder haben sie eine Bedeutung, die sie in einen größeren Zusammenhang hineinstellt? Können diese Beschreibungen eine Bedeutung haben, die, wenn auch keine ästhetische, so doch eine umfassendere als die des bloßen Selbstzweckes ist? In der Tat gewinnen diese Beschreibungen ihren Wert, wo es sich um Erkenntnis der Wahrnehmungsinhalte und ihrer Bedeutungen handelt, um die Erkenntnis, wie aus Sinnesdaten Gebilde und Objekte werden, welches Prinzip der Einheitsbildung zugrunde liegt. Mit anderen Worten, Ästhetik als Wissenschaft ist nur möglich als Teil der Erkenntnistheorie, und ihre Beschreibungen sind nur phänomenologisch möglich. Ästhetik als Wissenschaft tritt gleichbedeutend neben die Erkenntnistheorie der übrigen Wissenschaften, aber nicht neben diese Wissenschaften selbst. Sie ist Begründung der ästhetischen Gebilde, eigenbedeutsamer Wahrnehmungsurteile, so wie Erkenntnistheorie Begründung der Urteile der einzelnen Wirklichkeitswissenschaften ist und Feststellung der ihnen eigentümlichen Bedeutungsgebiete. Ästhetik als Wissenschaft will so aufgefaßt sein, wie Kant Ästhetik auffaßte, als Lehre von der Bedeutung von Wahrnehmungsinhalten oder ihrer Umwandlung in Erkenntnisse. Wir haben das Prädikat ästhetisch eingeengt und bezeichnen, dem Sprachgebrauch folgend, mit ästhetisch nur noch die eigenbedeutsamen Wahrnehmungsinhalte, und Ästhetik ist uns die Lehre von der Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmungsinhalte, ihrem Verhältnis zu den Fremdbedeutungen, und ist Würdigung ihrer eigentümlichen Urteilsprinzipien. Unsere Methode ist die phänomenologische, Beschreibung der Wahrnehmungsinhalte, Namengebung für diese und Beschreibung der Beziehungen, die zwischen den Wahrnehmungsinhalten bestehen, d. h. besonders zu den Begriffen und Handlungen, die sich daran anschließen.

Diese Beschreibungen haben also zunächst phänomenologisch erkenntnistheoretischen Wert. Sie bilden anderseits die Grundlage für andere Wissenschaften, die auch das Verhältnis von Wahrnehmungsinhalten zu den Objektbedeutungen untersuchen, aber nicht als Beziehung von Wahrnehmungen zu Urteilen und Begriffen, sondern als bedingt durch eine Wirkung der Objekte auf die Subjekte oder auch umgekehrt. Ich kann denselben Wahrnehmungsinhalt ästhetisch bedeutsam erfassen, zugleich aber als naturwissenschaftliches Objekt beurteilen und nun fragen: welche Objekte liefern für einen bestimmten Wahrnehmungsinhalt die Gegebenheiten, welche Vorteile bieten verschiedene Objektklassen für die Erzeugung ästhetischer Wahrnehmungsinhalte? Man sieht, diese Frage ist eine Frage der Psychophysik, eine Feststellung von Wirkung der objektiven Reize in bezug auf den daraus sich ergebenden Wahrnehmungsinhalt. Sie setzt, um eine

ästhetische Fragestellung zu enthalten, die phänomenologische Beschreibung von Inhalten, die Kenntnis ästhetischer Gebilde schon voraus. Um festzustellen, daß ein Naturobjekt, wenn es zur Wahrnehmung wird, auch für Erzeugung ästhetischer Gebilde Material liefert, muß ich diese schon als ästhetisch kennen, das Wesen des Objekts garantiert es mir nicht. Darum ist diese Betrachtungsweise immer nur Psychophysik, aber nicht Ästhetik, die sie voraussetzt. D. h. wenn ich ein Objekt, Naturding oder Kunstwerk ästhetisch bedeutsam nenne, so ist damit nicht eine Eigenschaft des Dinges festgestellt, sondern gesagt, daß es als Reiz für das Auge einen Wahrnehmungsinhalt (Anblick) bewirkt, der ästhetisch bedeutsam ist.

Ich kann auch feststellen, ob für alle Menschen dieses Objekt gesehen ein ästhetisches Gebilde bewirkt, oder für welche Menschen oder unter welchen psychischen Bedingungen. Hier begeben wir uns stärker zu der psychologischen Seite der psychophysischen Probleme hinüber. Diese Untersuchungen über die Beziehung eines ästhetischen Gebildes zu Objekten und Subjekten betreffen die Realisationsbedingungen des Ästhetischen, sind aber keineswegs Ästhetik in dem Sinne, wie Physik Wissenschaft der Naturobjekte ist. Denn auch bei der Wahrnehmung physischer Objekte können wir ja fragen, welche objektiven und subjektiven Bedingungen (individuellen Differenzen) an dem Zustandekommen eines physikalischen Urteils beteiligt sind. Auch das ist Psychophysik, Betrachtung des Wahrnehmungsinhaltes als abhängig von Subjekt und Objekt, aber nicht Physik. Weiter komme ich in das Gebiet der Technologie und Pädagogik hinein, wenn ich untersuche, mit welchen Mitteln Objekte hergestellt werden können, die möglichst eindeutig einen eigenbedeutsamen Wahrnehmungsinhalt vermitteln, und welche Übungen des Geistes vorausgesetzt werden müssen, damit die beabsichtigte Wirkung des Werkes, d. h. das gemeinte ästhetische Gebilde, eintritt, das Werk richtig verstanden wird, so wie ja auch die Pädagogik dafür sorgt, daß die Begriffe für die fremdbedeutsamen Wahrnehmungsinhalte richtig angewendet und richtig verstanden werden. Auch das bleibt Pädagogik und wird nicht Ästhetik, selbst wenn es sich um ästhetische Erziehung handelt. Für alle diese Wissenschaften aber haben, da sie mit Begriffen arbeiten, die Begriffe, die ästhetische Gebilde bezeichnen, aber phänomenologisch bedeutsam sind, einen Wert und bilden sie die Voraussetzung. Mit einer Phänomenologie der ästhetisch bedeutsamen Gebilde hat also die Ästhetik zu beginnen.

2. Prinzipien der Ästhetik und phänomenologischen Begriffsbildung für ästhetische Gebilde.

Wir wiesen nach, daß die Bedeutung ästhetischer Gebilde in ihrer Besonderheit gegenüber den übrigen Bedeutungen, die unser Leben erfüllen, nicht in besonderen Wirkungen, Gefühlen zu suchen sei, sondern in Beziehungen zwischen Wahrnehmungsinhalten und den sich an sie knüpfenden Reaktionen oder Wirkungen. Ist der Wahrnehmungsinhalt für sich ein selbständiges Gebilde, und bezieht sich alle Bedeutung auf ihn selber, so ist es ein ästhetisches Gebilde, die Wirkung eine ästhetische. Wenn wir alle Elemente des Wahrnehmungsinhaltes und seiner Wirkung begrifflich festlegen könnten, die Empfindungen und das Eigentümliche ihrer Beziehungen zu einander in einem synthetischen Ganzen zu beschreiben vermöchten — wovon wir allerdings noch weit entfernt sind —, so würde sich ergeben, daß die Aufmerksamkeit, die wir einem eigenbedeutsamen Inhalt zuwenden, dieselbe ist wie bei einem fremdbedeutsamen, ebenso der Wille, mit dem wir an der Betrachtung festhalten, oder der Abscheu, mit dem wir uns abwenden, und ebenso Lust und Unlust, Leid und Freude. Nur das, worauf sich diese Wirkungen beziehen oder wodurch sie bedingt sind, ist in allen Fällen verschieden.

Überall, wo wir also die Bedeutung des Wahrnehmungsinhaltes mit Prädikaten beschreiben, die ihn in einen bestimmten, über das Wahrgenommene hinausgehenden Bedeutungszusammenhang einbeziehen, haben wir die Bedeutung als fremdbedeutsam, als nicht ästhetisch charakterisiert oder aber den ästhetischen Eindruck falsch beschrieben. Wo jemand sich von einer Statue abwendet, weil sie krank sei, oder die dargestellte Person krank sei, also mit Begriffen von krank und gesund sie beurteilt, gibt er zu, daß er den Wahrnehmungsinhalt nicht als solchen würdigt, sondern als Zeichen für einen Zustand, der im Lebenszusammenhang der Einzelnen und der Gesamtheit eine bestimmte Bedeutung bekommen hat. Der ästhetisch Würdigende kann denselben Wahrnehmungsinhalt, der als krank beurteilt nicht sein soll, die leidend aussehende Menschengestalt, als höchst interessantes, packendes Gebilde betrachten und schätzen.

Durch diese Eigenbedeutung sind aber vor allem zwei Urteilskategorien ausgeschlossen, die die Grundlage alles Handelns und damit jeder Fremdbedeutung von Wahrnehmungsinhalten bilden: die der Wirklichkeit und der Wahrheit.

Die Tatsache, daß derselbe Wahrnehmungsinhalt als wirklich oder unwirklich beurteilt werden kann, und oft erst in der Folge sich

Wahrnehmungen hinzugesellen, die das Urteil bestimmen, beweist schon, daß sich die Prädikate wirklich und unwirklich nicht auf den wahrgenommenen Inhalt beziehen, sondern auf etwas, was über ihn hinausgreift und, wie wir überzeugt sind, die Möglichkeit besagt, auf ihn zu wirken, mit unseren Bewegungen ihm nahe zu kommen. Solange ich nichts will, als das Gebilde, das wir Mensch nennen, anschauen, ist es völlig gleichgültig, ob ich das Gebilde als Wirklichkeit oder als Spiegelbild sehe. Erst wenn ich die Absicht habe, mit ihm handgemein zu werden, mich ihm zu nähern oder mich von ihm zu entfernen, dann bedeutet das Spiegelbild etwas ganz anderes als das Gebilde, dem ich das Prädikat wirklich verleihe.

So entstehen die Begriffe wirklich, unwirklich, Schein, Illusion, Täuschung. Alle besagen sie eine Beurteilung in der Richtung, die wir andeuteten. Derselbe Wahrnehmungsinhalt, der in dieser Urteilsbedeutung als wirklich anerkannt wird, wird als unwirklich für dieses Telos verurteilt. Mit den Ausdrücken Illusion und Täuschung kommt noch die Beziehung zu einem Subjekt hinzu, das täuschte oder sich täuschen ließ und damit herabgewürdigt wird. Daraus ergibt sich: das ästhetische Gebilde ist weder Wirklichkeit noch Schein, weder Illusion noch Täuschung, weder Traum noch Leben, denn mit allen diesen Prädikaten wird es eben fremdbedeutsam und somit unästhetisch. Wir können wohl sagen: das, was vom Standpunkte der Objektwissenschaften Schein ist, kann ästhetisch genau so wirksam sein, wie das, was wirklich ist, ja wir können finden, daß das für die Realitätsbetrachtung Unwirksame, der Schein, für die ästhetische Betrachtung besonders wertvoll ist; aber damit hört es auf Schein zu sein, wird gewissermaßen ästhetische Wirklichkeit, ästhetisch wirkungsvoll, wird ästhetisches Gebilde, das jenseits von Schein und Wirklichkeit steht. Ebenso hört ja auch das ästhetische Gebilde auf, Erscheinung zu sein, und hören seine Elemente auf, gegeben zu sein, da ja in beiden Ausdrücken die Beziehung auf das zu erschließende Wirkliche, die Möglichkeit und Tatsache der Fremdbedeutung beschlossen liegt.

Ebenso verhält es sich mit den Prädikaten von Wahr und Unwahr, Wahrhaftigkeit und Lüge. Diese Prädikate beziehen sich auf Worte, Zeichen willkürlicher Art, und diese bezeichnen einen Tatbestand, der auch durch Wahrnehmungen oder durch Schlüsse auf Grund von Wahrnehmungen unmittelbar, nicht durch Zeichen vertreten, bewußt werden kann. Hier bedeutet Wahrheit, daß die Zeichen mit dem, was sie bezeichnen, nach der Norm, nach der sie Gültigkeit haben, übereinstimmen. Es genügt also nicht, die Zeichen verstanden zu haben, einen Inhalt durch sie empfangen zu haben, der

eine bestimmte Bedeutung für uns hat, sondern die Zeichen haben eine Beziehung zu etwas außerhalb ihrer, durch die sie wertvoll oder wertlos, wahr oder falsch oder wieder mit Beziehung zum Subjekt, das die Zeichen uns übergibt, wahrhaftig oder Lüge werden.

Soll aber der vermittelte Inhalt eigenbedeutsam sein, so fallen diese Prädikate wahr und falsch weg. Das ästhetische Gebilde kann nicht wahr oder falsch sein; sobald es das wird, verliert es seine Eigenbedeutung, wird es zur Mitteilung, zum Zeichen. So ist ein Porträt, das als solches durchaus gut sein kann, so lange nicht ein rein ästhetisches Gebilde, als man von ihm noch Ähnlichkeit, Übereinstimmung mit dem Vorbild sucht; ästhetisch wird es erst, wenn es rein in seiner Inhaltlichkeit als eigenbedeutsame Menschlichkeit betrachtet wird. Was man von einer ästhetischen Wahrheit dieser logischen Wahrheit entgegengesetzt hat, sollte man lieber aufhören so zu nennen. Es betrifft nicht die Wahrheit, sondern die Verständlichkeit des Gebildes, die Möglichkeit, seine Elemente zu einer Einheit, einem Gebilde aufeinander zu beziehen, es gewissermaßen zusammenzureimen.

So bleiben uns für die Bedeutsamkeit des ästhetischen Gebildes nur die Ausdrücke, mit denen wir Bedeutsamkeit überhaupt bezeichnen, gefallen, mißfallen, wertvoll, wertlos, aber eben unmittelbar auf Grund des Wahrnehmungsinhaltes ausgesagt, ohne Begriffe wie wirklich, unwirklich, wahr, falsch und alle spezielleren Urteilskategorien. Auch die Bedeutungen, die wir als Aufmerksamkeit, Wahrnehmenwollen oder Vermeiden bezeichnen, gelten für das ästhetische Gebilde schlechthin: es ist interessant oder uninteressant, fesselnd oder langweilig, — während in allen anderen Fällen das Wahrnehmungsinteresse, die Erregung der Aufmerksamkeit, das Sehen- oder Hörenwollen durch Begriffe bestimmt wird, die es uns vermittelt; es ist naturwissenschaftlich, medizinisch, ethisch, juristisch interessant. Nur müssen wir uns immer bewußt sein, daß nicht das Objekt interessant ist, sondern der Wahrnehmungsinhalt, wenn wir ästhetisches Interesse meinen.

Die Hauptaufgabe phänomenologischer Beschreibung besteht aber in der Beschreibung des ästhetischen Gebildes, des eigenbedeutsamen Wahrnehmungsinhaltes selber, vor allem deshalb, weil die Namen, die wir zur Verfügung haben für das Ganze, ja alle bereits einer Fremdbedeutung genügen und mindestens eine dingliche Bedeutung besitzen, die schon deshalb nicht Beschreibung eines bestimmten Wahrnehmungsinhaltes sein kann, weil ja dieselbe dingliche Bedeutung von verschiedenen Wahrnehmungsinhalten ausgesagt werden kann. Ich sehe einen Baum von verschiedenen Seiten, jede Seite bietet ein neues ästhetisches Gebilde, und die ästhetische Bedeutung kann sich in jedem Fall ändern, aber die dingliche bleibt dieselbe, eben die, die ich

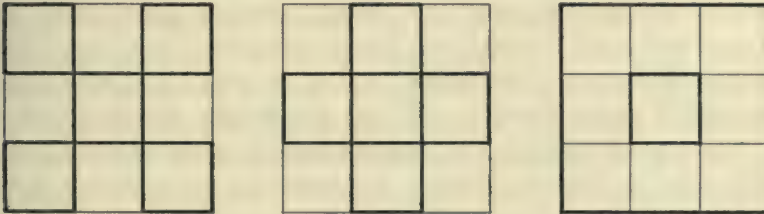
mit demselben Namen Baum bezeichne. Daraus geht schon hervor, daß die meisten Beschreibungen von Bildern, Dichtungen, d. h. die sogenannten Inhaltsangaben, gar nicht Beschreibungen des ästhetischen Gebildes sind, d. h. der Eigentümlichkeiten des jeweiligen Anblickes, sondern Beschreibungen des dinglichen Tatbestandes, der Wert hat, wenn es sich um etwas Wirkliches und Fremdbedeutsames handeln würde.

So ist die Hauptaufgabe, sich zunächst über das ästhetische Gebilde klar zu werden, seine Elemente und ihre besondere Synthese, das Prinzip ihrer Einheitsbildung, ferner über die Möglichkeit, es mit den Mitteln unserer Sprache, d. h. in der Form von Subjekt und Prädikat, Gattung und Art zu beschreiben und damit also Begriffe von ästhetischen Gebildgattungen zu gewinnen, die zur Beschreibung des einzelnen Gebildes dienen können. Hier muß nun zunächst der Irrtum abgewehrt werden, als handle es sich nur um das, was in der Wahrnehmung sinnlich gegenwärtig sei. Jeder Wahrnehmungsinhalt — das hat Fechner bereits mit der Unterscheidung seines direkten und indirekten Faktors festgestellt — ist eine Synthese aus direkt sinnlich Wahrgenommenem und Reproduziertem, dessen wir in Begriffen nur habhaft werden können, wenn wir die Wahrnehmungen aufzeigen können, die vorausgegangen sein müssen, damit dieser Wahrnehmungsinhalt zustande kommt, und zwar gilt das für fremdbedeutsame wie eigenbedeutsame Inhalte in gleicher Weise. Dabei kommen für das Gebilde sowohl wie für den auf Grund der Wahrnehmung ausgesagten Dingbegriff nur die vorausgegangenen Erfahrungen in Betracht, die gesetzmäßig mit dem sinnlich Gegenwärtigen verknüpft sind und wirklich auf den Gegenstand bezogen werden. Für die Ästhetik wie für die anderen Wissenschaften scheiden in der Begriffsbestimmung ihrer Gebilde und Gegenstände alle die Assoziationen aus, die nicht zur Einheit des Gegenstandes mit dem gegebenen Sinnesbild verknüpft werden. Es mag zur Wirkung ästhetischer Gebilde gehören, daß sie uns an alle möglichen anderen Dinge erinnern — und gerade in der Kunstkritik hat das Beschreiben solcher Assoziationen einen besonderen Umfang angenommen —: eine Beschreibung des ästhetischen Gebildes und seiner Eigenbedeutung haben wir damit so wenig, wie wir ein Krankheitsbild erkannt hätten, wenn wir alle die Assoziationen derjenigen beschreiben wollten, die mit dem Kranken fürsorglich verbunden sind.

Es ergeben sich aber für den eigenbedeutsamen Wahrnehmungsinhalt im Verhältnis zu fremdbedeutsamen in dem Zusammenwirken von Gegebenem und Reproduziertem wichtige Unterschiede.

Zunächst sind, gleiche gegebene Sinnesdaten und gleiche voraus-

gegangene Erfahrungen vorausgesetzt, weder die unmittelbaren Sinnesinhalte noch die mit ihnen verknüpften Reproduktionen die gleichen, je nachdem es sich um eigenbedeutsamen oder fremdbedeutsamen Gesamtinhalt handelt. Aus Untersuchungen von Schumann ist bekannt, wie ein mehrfach geteiltes Quadrat verschieden als sichtbarer Zusammenhang aufgefaßt werden kann, als Kreuz mit Quadraten zwi-



schen den Ecken, als Ring, der ein Mittelquadrat umschließt, als Quadrat mit anderen an den Ecken, zwischen denen Quadrate eingereiht sind. Mögen nun bei all diesen Auffassungen schon reproduktive Elemente mitwirken, so ist doch wohl ohne Zweifel, daß auch der sichtbare Anblick gewisse Veränderungen erleidet, so wie wir es durch Verstärken von Linien andeuten.

Ebenso ändert sich der Seh-, Hör-, Tastinhalt je nach dem Bedeutungszusammenhang, für den er bestimmt ist. Es bedarf wohl keines Beweises, daß in den oben genannten Beispielen des Bauern, Versicherungsbeamten, Botanikers und Spaziergängers jeder nicht nur das Gesehene anders begreift, sondern — denselben Standpunkt und dieselbe Augeneinstellung vorausgesetzt — jeder das Begriffene schon anders sieht, eben auf Grund des Begriffes. Ganz allgemein läßt sich aber für das ästhetische Gebilde wohl das behaupten, daß das unmittelbar sinnlich Wahrnehmbare dort, wo es nicht zum Begriff hindrängt, stärker hervortritt, lebhafter ist, und daß nicht einige für die Fremdbedeutung wichtige Einzelheiten herausgehoben werden, sondern das Verhältnis der sinnlich wahrnehmbaren Teile zueinander und zu einem Ganzen, dem sie angehören, stärker bemerkt wird. Wohl ist es richtig, daß bei dem Anblick einer Zitrone auch als eines ästhetischen Gebildes die Erfahrung »sauer« mitwirkt, aber ebenso richtig, daß dort, wo beim Essen die Säure verlangt wird, Gestalt und Farbe nur so weit beachtet werden, als sie uns Säure garantieren, während bei eigenbedeutsamer Wahrnehmung Gestalt und Farbe, also unmittelbar Sichtbares, uns lebhafter bewußt sind, das Sauer sozusagen nur mitschwingt. Das Gewimmel der Krieger auf einem Schlachtfeld gewinnt als ästhetisches Gebilde eine ganz andere Lebhaftigkeit, als wenn sich ein Feldherr bemüht, Ordnung in das Chaos hineinzusehen

und so das Gesehene als Totalanblick zu zerstören. Trotzdem profitiert auch das ästhetische Gebilde davon, daß es eben »Schlacht«-gewimmel ist und nicht das einer Hammelherde. Oder die zeitlich-rhythmischen Verhältnisse eines wogenden Kornfeldes sind als ästhetisches Gebilde ganz anders lebhaft sichtbar als dort, wo sie nur Stärke und Richtung des Windes anzeigen. Trotzdem bewirken die Reproduktionen der Erfahrungen, die wir bei Wind gemacht, und diejenigen, die uns für Objekterfahrung den Namen Kornfeld aussprechen lassen, daß das ästhetische Gebilde ein anderes ist, als wenn wir nur das unmittelbar Sehbare vor uns hätten. Oder wir sehen den Kontrast eines Kleinen neben einem Großen, wie auf einem Bild von Waldmüller ein fernes Haus ganz klein neben einem riesigen ganz nahen Baum. Es ist klar, daß im Gebilde dieser Kontrast als solcher, als Sehbares auffällt und eigenbedeutsam ist, obwohl das Gebilde ein anderes ist, als wenn die Erfahrungen, die Unterschied der Entfernung bedeuten, wegfielen und beide Objekte gleich nah wären. Wo wir dagegen zu bestimmten Zwecken auf dem Felde Entfernung schätzen, urteilen wir wohl auf Grund des gesehenen Kontrastes, aber das Sehbild des Kontrastes tritt ganz zurück, wir beurteilen das Entfernte als gleich groß. Ebenso ist in der Musik das Laut und Leiser derselben Melodie ein auffälliger Wechsel, aber auch wieder ein anderes Gebilde, je nachdem sich zu dem Leiser noch das Reproduktive des »Echo« hinzugesellt, während bei Fremdbedeutung des Ganzen der Tonunterschied zurücktritt hinter der reproduzierten räumlichen Bedeutung der Töne.

Mehr aber noch als der Sinnesinhalt ändert sich der damit verknüpfte reproduktive Inhalt. Indem wir ja die verschiedenen Wissensgebiete als verschiedene Erfahrungsgebiete bezeichnen, deuten wir schon an, daß auch für eine bestimmte Urteilskategorie bestimmte Erfahrungen und andere als für eine andere Kategorie vorausgesetzt werden. Es bedarf nur des flüchtigsten Hinweises, daß die Erfahrungen, die ein Tier als jagdbar bezeichnen lassen, ganz andere sind als die, die es als zoologisch bestimmt begreifen lassen. Entsprechend also wechseln die mit dem Gegebenen verknüpften Vorstellungen.

Ganz allgemein können wir wohl das sagen, daß bei Ausfall der durch die bestimmtere Bedeutung bedingten Reproduktionstendenzen diejenigen Erfahrungen den Vorrang haben werden, die am häufigsten unmittelbar mit dem betreffenden Wahrnehmungsbild verbunden gewesen sind. Das sind aber die, die die Grundlage für alle Fremdbedeutungen bilden, die räumlich-körperlichen. Wir kehren gewissermaßen von den spezielleren Erfahrungsgebieten zu dem natürlichen

Weltbegriff zurück, zu einer Welt farbig bunter Körper im Raume, nur daß es bei der eigenbedeutsamen Wahrnehmung auch hier nicht zum Begriff kommen darf, soll das ästhetische Gebilde bestehen bleiben. Nicht daß wir den farbigen Körper sehen, sondern daß wir den Körper sehen, ist die Hauptsache. Die Erfahrungen, die notwendig sind, das Gesehene zum körperlichen Ding zu vervollständigen, modifizieren hier nur die Eigenbedeutung des Sichtbaren, aber bedingen es nicht.

Über diesen äußeren Eigenschaften der Dinge dürfen wir nicht derer vergessen, die wir innere oder seelische nennen. Es sind jene Empfindungen von Lust, Unlust, Druck, Spannung, Bewegungsempfindungen, die jeder vom unmittelbaren Erleben her kennt, ohne daß es gelungen ist, sie aus dem Gefühlskomplex zu analysieren und einwandsfrei zu beschreiben, weil eben auch hier der Begriff bestimmt wird durch Ziele, Fremdbedeutsamkeiten, für die das unmittelbar Empfundene nur Zeichen ist. So wird ein unmittelbar erlebtes Gefühl zum Urteil, das sich auf ein Objekt bezieht und zum Begriff drängt, zu Freude, Trauer, Zorn, Mißmut über etwas, ein Urteil, das auch noch gilt, wenn die unmittelbare Gefühlswahrnehmung verschwunden ist. Das Ereignis bleibt für mich ein trauriges, auch wenn die Unlustempfindung nicht mehr gefühlt wird. Diese unmittelbaren Gefühlswahrnehmungen, diese »inneren« Zustände sind immer mit den Wahrnehmungen verknüpft, die wir zum Begriff unseres eigenen Körpers objektivieren. Wo nun Wahrnehmungen gegeben sind, die diesem letzteren gleichen oder ähnlich sehen, da werden auch die an diese Wahrnehmungen geknüpften Gefühle reproduziert. Hier ist nun für eigenbedeutsame Wahrnehmungsinhalte, die zunächst nur Äußeres bedeuten, im Gegensatz zu fremdbedeutsamen wichtig, daß einmal durch das stärkere Hervortreten der äußeren Wahrnehmungsqualitäten das Innere zurücktritt, daß aber dort, wo das Wahrgenommene so beschaffen ist, daß seine Hauptbedeutung darin beruht, Reproduktionsmotiv für Inneres zu sein, durch den Ausfall der Fremdbedeutungen alle jene Reproduktionen zurücktreten, die zur Objektivierung des unmittelbaren Gefühlserlebnisses führen, also von Objekten, die Ursache des Gefühls, von Handlungen, die Ziel des Gefühls sind. Jetzt sehe ich nicht Trauer, Freude, Zorn über etwas, Neigung, Sympathie für, Haß gegen etwas, sondern das unmittelbar Körperliche des Gefühlszustandes, die Gefühlsempfindungen werden reproduziert und geben dem Gebilde seinen Gefühlscharakter. Ich nehme nicht zustimmend oder entgegnend, nicht mitleidig oder schadenfroh, nicht mitfreudig oder neidisch, mitzornig oder furchtsam an dem Urteil teil, sondern in Verknüpfung mit dem Gegebenen des Wahrnehmungsinhaltes wird das ursprünglich Erlebbare dieser Gefühlsurteile

wieder lebendig. Es ist das der Grund, warum in ästhetischen Untersuchungen die körperlichen Empfindungen der sogenannten »inneren Nachahmung« als Bestandteile des Erlebnisses, das dem Gefühlsurteil zugrunde liegt, eine so große Rolle spielen. Zusammenfassend können wir deshalb sagen, daß bei eigenbedeutsamer Wahrnehmung von den reproduktiven Faktoren die körperlichen, sowohl die für die Raumwahrnehmung wie die für die Gefühlsauffassungen, also äußere und innere, eine besondere Rolle spielen, während bei Fremdbedeutungen je nach dem Bedeutungsgebiet die sich daran anschließenden Urteile die unmittelbaren körperlichen Erlebnisse reproduktiver Art zurücktreten lassen. Von einem ästhetischen Gebilde aber kann immer nur die Rede sein, wenn wir die reproduzierten Inhalte auf das direkt Wahrgenommene beziehen als dessen nähere Bestimmung. Wo das Wahrgenommene seine Schuldigkeit getan hat, wenn es überhaupt reproduzierend gewirkt hat, und nun das Reproduzierte allein bedeutsam ist, ist dies das Gebilde oder der Inhalt; das Wahrgenommene hört auf, ästhetisch bedeutsam zu sein, kommt also auch für die Begriffsbestimmung so wenig in Betracht wie die Tatsache, daß, um ein ästhetisches Gebilde zu sehen, ich die Augen aufmachen muß oder mich irgendwohin begeben muß. Das gilt für alles das, was wir Ausdruck nennen. Hier ist das Gesehene oder Gehörte nur da, einen reproduzierten Inhalt zu vermitteln. Das Wahrgenommene wird zum Zeichen, und das Reproduzierte auf einen Inhalt bezogen, der selbst nur durch Urteil, Begriff gegeben ist, d. h. auf die Person des Wahrnehmenden oder irgend eine erschlossene Person.

Wie sehr hiergegen die bisher übliche Ästhetik gesündigt hat, beweisen alle jene Beschreibungen von Melodien oder von Bildern, in denen der Beschreibende mitteilt, was er alles dabei gefühlt habe. Er zeigt dadurch, daß er entweder das ästhetische, durch Gefühlsreproduktion ausdrucksvoll gewordene Gebilde gar nicht als Gebilde, sondern nur als Gefühlsanregung erlebt hat, was bekanntlich durch Medikamente besser erreicht werden kann, oder daß er es falsch beschrieben hat, indem er statt von dem Gebilde, auf das sich das Reproduzierte bezieht, von seiner eigenen oder irgend einer vorgestellten Person erzählt. Eine Melodie ist in jedem Ton, jedem Rhythmus von solchen reproduzierten Empfindungen begleitet, wie wir sie beim leichteren oder schwereren Atmen, Seufzen, Stirnrunzeln haben, und bekommt dadurch einen Gefühlscharakter, sie wird ausdrucksvoll. Aber schon wenn wir sie traurig nennen, weil die Gesamtheit dieser begleitenden Empfindungen dem entspricht, was wir erleben, wenn wir traurig sind, so ist das ein Begriff, der diese Empfindungen fremdbedeutsam objektiviert, nach einem Objekt suchen läßt, über das Trauer

herrscht, auch wenn es in Form der Frage ist: »ich weiß nicht warum«. Die Melodie als ästhetisches Gebilde ist nicht traurig noch trauert sie, noch weniger aber bin ich es, sondern die Melodie wird nur durch die begleitenden Empfindungen ein reicheres Gebilde als ohne diese, und dadurch wird auch ihre ästhetische Bedeutung bestimmt. Also auch für diese »innere« Seite des Gebildes, die natürlich auch schon nicht mehr als »innen« beurteilt wird, wenn das Gebilde eigenbedeutsam ist, müssen wir uns von den psychologischen und wertenden Begriffen, den subjektivierenden oder personifizierenden und objektivierenden Begriffen des Gefühlehabens und auf Gefühlsursachen oder Ziele Gerichtetseins frei machen und zur phänomenologischen Beschreibung zurückkehren.

Aus dieser heterogenen Art schon der Elemente des eigenbedeutsamen Gebildes gegenüber denen, die den Inhalt einer fremdbedeutsamen Wahrnehmung bilden, folgt, daß nicht einmal mit Worten wie »der Anblick oder das Bild eines Objektes« das Gebilde richtig beschrieben werden kann, sondern die Elemente des Gebildes müssen in ihrer Eigenart mit zum Ausdruck kommen.

Wie aber gelangen wir zu einer Synthese dieser Elemente, die uns ermöglichen, das Ganze mit einem Wort zu bezeichnen? Auch hier ergibt sich ein großer Unterschied der Einheit des ästhetischen Gebildes und der Objekte. Die Einheit der Gebilde ist unmittelbar in der Wahrnehmung erfahrbar und nicht weiter zurückzuführen. Wer alle Töne einer Melodie kennt, alle zeitlichen Abstände der Töne voneinander, kennt doch nicht die Melodie, wenn er sie nicht unmittelbar hört. Alles, was wir Gestalt nennen, geht auf solche unmittelbar erfahrenen Gebildeinheiten zurück. Die Einheit des Objektes dagegen beruht auf der Einheit des Zieles und wird deshalb, wie das Objekt durch das begriffene Wort, so durch die Einheit des Wortes oder Satzes vertreten. Heterogenste Wahrnehmungsbestandteile aus den verschiedenen Sinnesgebieten, Töne, Farben, Geschmack, Geruch, können mit Hilfe des Begriffes zur Einheit verknüpft werden, wenn sie eben in bezug auf die Bedeutung des Begriffes, das Telos, gleichwertig sind, sie sind eben alle nur Symptome, die, als Wahrnehmung unvereinbar, eine Einheit bilden, wenn sie alle auf das eine, das teleologisch bedingte Objekt hinzielen. Nur wo die eigenbedeutsamen Wahrnehmungsinhalte als solche eine wahrnehmbare Einheit bilden, haben wir ein ästhetisches Gebilde; wo sie fehlt, da können wir noch ästhetisch bedeutsame Inhalte haben, aber eben mehrere, nicht *ein* Gebilde. Man denke an Bilder, in denen vorn eine Person am Bildrand sitzt, dahinter eine Landschaft oder ein Interieur sich dehnt, oder an die eingelegten Couplets in Lustspielen: hier haben

wir ästhetische Gebilde nebeneinander, die ihre Bedeutung gegenseitig herabsetzen können. Daß wir das Wahrgenommene zur dinglichen Einheit des einen Bildes, des einen Lustspieles objektivieren können, zeigt nur, wie dingliche Einheit und die des Gebildes sich widerstreiten. Wie sich das Verhältnis von Teilen zu einem Ganzen bei eigenbedeutsamer und fremdbedeutsamer Wahrnehmung verschiebt, lehren folgende Beispiele. Wenn ich in einem Fenster eine unter der Brust überschnittene menschliche Figur sehe, so ist die Ansicht für den Begriff Mensch unvollständig und wird erst durch den für die ganze Person geltenden Namen etwas Ganzes. Dagegen kann derselbe Wahrnehmungsinhalt, ohne dadurch etwas rein Optisches zu werden und die auf Mensch zielenden Reproduktionen ganz zu verlieren, etwas Ganzes sein, wenn der gesehene Ausschnitt eine Wahrnehmungseinheit bildet, als gesehene Gestalt etwas Ganzes ist. Umgekehrt kann mit Hinblick auf den Begriff Mensch oder Statue eines Menschen der Oberteil einer zerbrochenen Statue ein vollständiger Anblick sein, aber begrifflich nur ein Teil; für den Begriff ist das Ganze zerstümmelt, die Zerstümmelung aber sehe ich ganz. Die Erzählung eines Lebenslaufes, die mitten im Geschehen abbricht, bedeutet nicht das Ende dieses Lebenslaufes, wohl aber des ästhetischen Gebildes; nicht der Lebenslauf, wohl aber die Erzählung bleibt Fragment. Die Wahrnehmung von Teilen ist nicht Teilwahrnehmung, gänzliche Wahrnehmung nicht Wahrnehmung eines Ganzen; Teilwahrnehmungen, die für die objektive Einheit genügen, also etwas Ganzes bedeuten können, werden für die Eigenbedeutung ungenügend, und Ganzwahrnehmungen in ästhetischer Beziehung können für die Objekte ungenügend sein. Nur wo die wahrgenommenen Elemente in der Wahrnehmung sich zu einem Ganzen verknüpfen und demnach ihre Ordnung unvertauschbar ist, haben wir ein ästhetisches Gebilde, nur die zu dieser Einheit verknüpften Inhalte gehören zum Gebilde, und das eine Wort für den Gesamtinhalt eigenbedeutsamer Art muß sich auf diese in der Wahrnehmung enthaltene Verknüpfung beziehen. Daher die Wichtigkeit des Verknüpfungsprinzipes in zeitlicher Folge, wenn wir den Begriff der Sonate oder des Dramas als ästhetisches Gebilde definieren wollen, oder der sichtbar räumlichen Gruppierung bei den Begriffen des Interieurs, der Landschaft, wenn sie ästhetische Gebilde bedeuten sollen.

Wo dagegen die Einheit nicht durch die wahrgenommenen Elemente gewährleistet wird, da haben diese keine Bedeutung als ästhetisches Gebilde, sondern eine begriffliche, wenn die Einheit erst durch begriffliche Deutung zustande kommt. In Anekdotenbildern wie der Heiratsantrag aus Helgoland von Jordan ist das Wahrgenommene nur

Zeichen für eine mit Hilfe der Unterschrift gegebene begriffliche Deutung, diese stellt erst die Einheit zwischen dem Gesehenen her und könnte durch andere Wahrnehmungselemente als die gesehenen ersetzt werden. Daneben können dem Bilde noch »malerische Schönheiten« als eigenbedeutsame, unersetzbare Inhalte eigen sein, die aber nicht mit dem beschreibbaren Inhalt verknüpft sind. Hier ist also das Gesehene als Ganzes kein ästhetisches Sehgebilde, sondern begriffene Wahrnehmung. Das ist etwas, was wir mit Bestimmtheit sagen können, auch wenn wir uns sonst jedes Urteiles enthalten.

Daraus ergibt sich, daß dort ein ästhetisches Gebilde nicht vorliegt, wo wir Inhalt und Form in dem Sinne scheiden können, daß der Inhalt das ist, was uns durch das Wahrgenommene vermittelt wird, Form aber die Erscheinungsweise dieses Inhaltes, da ja in dem ästhetischen Gebilde das Wahrgenommene selbst zum Inhalt geworden ist und nur einer selbständigen Einheit bedarf, um Gebilde zu sein. Jede Beschreibung eines ästhetischen Gebildes in dieser Weise der Unterscheidung von Form und Inhalt vernichtet das ästhetische Gebilde, macht es wieder zum Zeichen für Objektives.

War bisher immer davon die Rede, daß in der Beziehung vieler Wahrnehmungsinhalte auf ein Objekt, das durch die Einheit des Wortes begrifflich vertreten werden kann, die unästhetische Auffassung, die wissenschaftliche Erkenntnis beschlossen liegt, so könnte es nun scheinen, als ob das Wort und die Wortverbindungen im Satz und die daran sich anschließenden größeren Einheiten von vornherein als Allgemeines, Begriffliches der ästhetischen Bedeutung entzogen wären. Und doch lehrt uns jedes Gedicht, jeder Roman, daß dem nicht so ist. Und zwar aus folgenden Gründen. Genau so, wie das eine Objekt, das wir aus mannigfachen gegebenen Erscheinungen immer nur erschließen können, das selbst aber nie gegeben ist, doch durch das Wort vertreten und so vertretungsweise gegeben sein kann, so kann es auch vertretungsweise wahrgenommen werden, sobald eben das Wort gehört oder gelesen wird. Im Wort haben wir einen Wahrnehmungsinhalt, der das Ding in der Wahrnehmung vertritt. Gegenüber den sonstigen Wahrnehmungsinhalten haben wir hier nur den extremsten Fall, daß das Wahrgenommene seine volle Inhaltlichkeit erst durch Erfahrungen bekommt, die vorausgegangen sein müssen, um das Wort zu verstehen. Dort, wo Gesehenes, Gehörtes zur Benennung drängen und erst durch das Wort ihre Bedeutung bekommen, da ist das Gesehene und Gehörte nicht eigenbedeutsamer Wahrnehmungsinhalt. Wo aber das Wort selber eigenbedeutsam auftritt, kann es ästhetisches Gebilde werden. Dazu gehört nur, daß es nicht selbst wieder auf anderes bezogen wird und

fremdbedeutsam wird, z. B. wenn es als wahr oder falsch beurteilt und der mit dem Wort vermittelte Wahrnehmungsinhalt auf andere Wahrnehmungsinhalte bezogen wird, die ihn als wahr bestätigen oder als falsch erweisen. Das Wort darf nur verstanden, aber nicht selbst wieder beurteilt werden. Dieses Beziehen tritt aber auch schon ein, wenn ich, um das Wort zu verstehen, erst auf Wahrnehmungsinhalte hinweisen muß, oder sie mir lebhaft vorzustellen gezwungen bin. Denn zunächst wird ja jedes Wort sinnvoll auf Grund von anderen Wahrnehmungsinhalten, z. B. den Anblicken eines Baumes, und bedeutungsvoll, indem es in dieselben teleologischen Reihen eintritt, in die diese Sehwahrnehmungsinhalte eintreten. Allmählich bedarf es weder dieses Anblicks noch der Vorstellung dieser Bilder, um das Wort in dieselben teleologischen Reihen einzuordnen, sie werden unmittelbar verstanden, und nur ihre Wahrheit oder Falschheit hängt noch davon ab, ob solche Wahrnehmungen, auf Grund deren sie ausgesprochen sind, möglich oder tatsächlich sind. Wenn wir die Fähigkeit der Worte, die ihr Verständnis bedingenden Erfahrungen wieder sinnlich lebhaft ins Bewußtsein zu rufen, als anschaulich bezeichnen würden, dürften wir sagen, die Worte sind um so eigenbedeutsamer, ästhetischer, je weniger anschaulich sie sind, d. h. je weniger sie zu sinnlich lebhaften Vorstellungen hindrängen. Je unmittelbarer sie in gewisse Reihen eingefügt werden, die durch die vorausgegangenen Erfahrungen bedingt sind, je weniger sie diese Erfahrungen selbst noch notwendig machen, je mehr sie sie vollständig ersetzen, desto mehr können sie als ästhetisches Wortgebilde wirken. Diese teleologische Reihe wird dann aber rein durch den Zusammenhang der Worte selber bedingt. Wenn ich einen Satz nicht als Widerspruch zwischen den in ihm enthaltenen Worten empfinde, Folgesätze als bedingt durch vorhergehende, und das Ganze als notwendig auf einander bezogen, als sinnvoll, dann habe ich einen vorhandenen Wortzusammenhang, der eigenbedeutsam ist. Würde die ästhetische Bedeutung darauf beruhen, daß bei jedem Wort, jedem Satz mir noch ein Bild lebhaft vor Augen steht, so wäre das Gewirr von Vorstellungen gar nicht auszudenken. Denn einmal können ja eine Unendlichkeit von Ansichten mit demselben Wort bezeichnet werden, ändert sich doch beim Herumgehen um einen Baum mit jeder Wendung das Bild, alle aber bedeuten dasselbe, den Baum. Wo mir das Wort zuerst gegeben ist, kann die Vorstellung selber nur sehr unbestimmt sein, da ja kein Grund vorliegt, eine bestimmte Ansicht sich vorzustellen. Wäre sie aber bestimmt, so würden sich Wahrnehmungsinhalte folgen, die ohne Zusammenhang miteinander sich beim einzelnen Wort, Satz, Abschnitt übereinandertürmen können zu einem unvereinbaren Vor-

stellungskonglomerat. Alles das, was der Vorzug der Worte wäre, mit Rücksicht auf die teleologische Einheit aus der Fülle der Ansichten eine Wahrnehmungseinheit zu bilden, Ungeschiedenes zu sondern, das für das Telos Wichtige herauszuheben, alles das würde bei dieser Anschaulichkeit der Worte wieder verloren gehen. Das ästhetische Wortgebilde ist ein Wortzusammenhang, dessen Bedeutung aber nicht durch Wortklang und Rhythmus, also rein tonale Verhältnisse wie in der Musik bedingt ist, sondern durch Erfahrungen, die vorausgegangen sein müssen, und dessen Zusammenhang auch durch diese Bedeutung bestimmt wird, der aber diese vorausgegangenen Erfahrungen vollständig ersetzt.

Auch hier tritt bei Eigenbedeutung des ästhetischen Wortgebildes dasselbe ein wie bei den übrigen Wahrnehmungsinhalten: daß die rein sinnliche Seite der Inhalte, d. h. Ton und wahrgenommene Zeitfolge eine größere Rolle spielen als bei fremdbedeutsamer Auffassung. Für den Fruchtweinkelterer, also fremdbedeutsam ausgesprochen, ist es dasselbe, ob ich sage, der Baum blüht, es blüht der Baum. Als eigenbedeutsame Inhalte haben wir zwei ästhetische Gebilde von verschiedener Bedeutung. Die zeitlichen Gliederungen und Akzente (Rhythmen) und die logischen tragen beide zu der Eigenbedeutsamkeit bei. Auch hier ist infolgedessen eine Inhaltsangabe keine Beschreibung des Gebildes, sondern es müssen diese tonalen, rhythmischen und logischen Einheiten und ihre Verknüpfungen irgendwie in der Beschreibung mit zum Ausdruck kommen. Daß es gerade diese Worte, diese Sätze und in dieser Abfolge sind, das ist das Wichtige, macht sie als Wahrnehmungsinhalt eigenbedeutsam, nicht aber etwas, was als Inhaltsangabe wieder zum Worte drängt und die wahrgenommenen Worte verdrängt. Das eigentliche Problem ist aber gar nicht das der Anschaulichkeit, sondern das der Bedeutung. Daß Worte, also Wahrnehmbares, und Wortzusammenhänge andere Erfahrungen vollständig ersetzen und in sich verstanden werden können, leuchtet ein. Aber das Wichtige ist doch, daß Worte als Ersatz für Wahrnehmungsinhalte eigentlich nur verwendet werden, wenn es sich um Fremdbedeutungen handelt, indem die Vieldeutigkeit der Erfahrungen durch diese teleologisch eindeutigere Bestimmung der Worte festgelegt wird. Für den Arzt, dem alles, was er bei Ausübung seines Berufes sieht, medizinisch bedeutsam ist, genügt ja wohl der Anblick roter Flecken im Gesicht, um sie in bestimmter Weise fremdbedeutsam aufzufassen und seine Maßnahmen zu treffen. Für andere aber, die das Rot nur als Farbe des Gesichts in dinglichem Zusammenhang auffaßten, wird es erst durch die Benennung »hektisch« medizinisch bedeutsam. So haben eigentlich alle unsere Worte eine bestimmte

Bedeutung nicht nur in Beziehung zu den Erfahrungen, die sie ersetzen, sondern für ein bestimmtes Bedeutungsgebiet. Die Frage nach der Eigenbedeutung der Worte ist also nicht die: wie können sie Wahrnehmungsinhalt werden? denn das sind sie ja, sondern: wie können sie eigenbedeutsam werden? da ja die Fremdbedeutung, die Richtung auf eine bestimmte Praxis schon in ihnen enthalten ist. Wie kann diese Fremdbedeutung unschädlich gemacht werden, wodurch werden die Inhalte eindeutig?

Diese Frage gilt ja aber für die Ästhetik überhaupt, und zwar wie bei allen vieldeutigen Wahrnehmungsinhalten zunächst in Beziehung zu Bedeutungs*zusammenhängen*, in denen sie auftreten. Wo dieselbe Wahrnehmung chemisch oder medizinisch, juristisch oder psychiatrisch betrachtet werden kann, entscheiden für die Bedeutung der Wahrnehmung und für die entsprechende begriffliche Deutung die Zusammenhänge, die wir als Beruf bezeichnen können. Für die Eigenbedeutung von Wahrnehmungsinhalten können wir sagen, daß sie um so mehr zur Geltung zu kommen vermag, je mehr eben jeder Bedeutungszusammenhang als die Richtung des Interesses bestimmend ausgeschaltet ist, je mehr also die Wahrnehmung in bezug auf die ihr vorangehenden und folgenden isoliert ist, also einmal in den Situationen, die wir als Pause, Feiertag, Ferien, Ruhe in einem Berufe bezeichnen, und ferner innerhalb der Wahrnehmungszusammenhänge, die wir als Berufsfremdheit gegenüber dem jeweilig vorliegenden Wahrnehmungsinhalt bezeichnen können. So ist die Natur für den Städter im allgemeinen dadurch ausgezeichnet, daß sie, obwohl unendlich vieldeutig und für den Bauern, den Förster, Botaniker, Apotheker, Geologen und eine Fülle sonstiger Berufe fremdbedeutsam, den meisten Städtern berufsfremd und deshalb leicht eigenbedeutsam werden kann. Für den Bauern dagegen ist die Natur als eigenbedeutsamer Inhalt gleichgültig, und er mokiert sich über die Schwärmerei des Städters, selbst aber reißt er in der Stadt die Augen auf und erlebt dort eigenbedeutsame Inhalte in Fülle. Eine Maschine, eine Fabrik kann kaum von einem Techniker ästhetisch betrachtet werden, was aber Menzel im Eisenwalzwerk gegeben hat, beweist, daß er sie als ästhetisches Sehgebilde aufzufassen vermochte. Daß Ärzte Statuen und gemalte Personen gern nach anatomischen Gesichtspunkten beurteilen, beweist nichts gegen das Gesehene, sondern nur die Tatsache, daß in einem beruflichen Zusammenhang bestimmte Wahrnehmungsinhalte aus eigenbedeutsamen zu fremdbedeutsamen werden. Dasselbe ist der Fall, wenn Ibsens Gespenster psychiatrisch, Gretchens Verfehlung im Faust kriminalistisch beurteilt wird, oder wenn Mütter der Nora Ibsens vorwerfen, daß sie ihr Kind verläßt und, indem sie das für unmög-

lich halten, den Wahrnehmungsinhalt aus fremdbedeutsamen Gründen anders wollen, als er ist. Es erklärt auch, warum Künstler Werke, die ihrem Schaffensgebiet nahe liegen, nicht ästhetisch aufzunehmen imstande sind, sondern sie sofort in der Richtung ihres eigenen Schaffens und besonders nach Seite der Technik hin zu beurteilen geneigt sind. Ebenso sind auch Kritiker und Kunsthistoriker nicht mehr imstande, zu sagen, wie die Eigenbedeutung eines Wahrnehmungsinhaltes sein würde, wenn alle die historischen Beziehungen und Vergleiche mit anderen Werken oder Beurteilung nach bestimmten Prinzipien wegfielen, die sich bei ihnen durch den Beruf herausgebildet haben. Auch das historische Interesse, die Einreihung eines Gebildes in eine bestimmte Zeit ist nicht ästhetische Bedeutung.

Daß aber die Pause die Eigenbedeutung von Wahrnehmungsinhalten fördert, daß, solange mir die Sonne zur Arbeit leuchten soll, mir die Abendröte störend und unangenehm ist, dagegen sobald ich Feierabend mache, mir der Abendhimmel zum Schauspiel werden kann, bedarf keiner Erörterung.

Was hier für den logischen Zusammenhang aufeinanderfolgender Wahrnehmungsinhalte gilt, läßt sich ebenso von dem räumlichen gleichzeitiger Inhalte sagen. Wir sehen ja doch ein Gebilde nicht völlig isoliert, sondern innerhalb eines Bewußtseinsganzen, das mit Hilfe des Körpers zu einem objektiven Raumganzen ausgedeutet wird. In diesem Raumganzen nimmt auch der einzelne Wahrnehmungsinhalt Platz, den wir eigen- oder fremdbedeutsam auffassen. Auch innerhalb dieses Ganzen können Wahrnehmungsinhalte mehr oder weniger isoliert sein und dadurch die ästhetische Eigenbedeutung eines Inhaltes fördern.

Dahin gehört zunächst das, was wir isolierende Foliierung nennen. Wahrnehmungsinhalte fremdbedeutsamer Art pflegen in einer Umgebung gleichbedeutender Inhalte aufzutreten, so daß der Zufall oder irgend ein voraufgehendes (berufliches) Interesse erst die Augen auf sie lenkt und sie als Wahrnehmung interessant macht, und anderseits durch die Gemeinschaft gleichbedeutender Inhalte auch jedem einzelnen seine Bedeutung vorgeschrieben wird, infolgedessen seine Eigenbedeutung gar nicht beachtet wird. Man denke an die Bewegungen von Lastträgern in einem Hafen, von Arbeitern in einer Fabrik. Einen dieser Inhalte in eine andere, ihn isolierende Umgebung versetzt, wie z. B. zu Reklamezwecken in die Schaufenster Zigarettenarbeiterinnen, Schreibmaschinenfräuleins hineingesetzt werden, und man merkt, wie das Gesehene dadurch eigenbedeutsam werden kann, etwas, dem man zusieht, ohne an dem Zweck des Tuns interessiert zu sein.

So ist in einer Kirche alles religiös bedeutsam, aber aus der Kirche herausgenommen und in den Zirkus versetzt, werden Gebärden des Priesters, Gesang der Menge, Pracht der Kostüme eigenbedeutsam. Aus dieser Erkenntnis heraus sind besondere Umgebungen geschaffen worden, in denen mit ihnen zusammen auftretende Wahrnehmungsinhalte isoliert sind und dadurch leichter ihre Fremdbedeutung aufgeben, Museen, Theater, Konzerthallen und sonstige Vergnügungslokale. Die Bedeutung, die diese isolierende Foliierung für die Wahrnehmungsbedeutung hat und die der Eigenbedeutung der Wahrnehmung zugute kommt, ist, daß das Wahrgenommene trotz des Zurückdrängens der Fremdbedeutungen doch auffällt, betrachtet wird. Aber um als eigenbedeutsam aufgefaßt zu werden, darf es nicht in einer fremdbedeutsamen Richtung allzu eindeutig sein, denn dann wird der Inhalt nicht isoliert, sondern gerade im objektiv räumlichen Beieinander mit dem Hintergrund beurteilt und als deplaciert bezeichnet, wie etwa die Vorführung einer Operation auf der Bühne oder einer Messe im Konzertsaal. Nur bei vieldeutigen, d. h. auch ästhetisch eigenbedeutsamen Inhalten gewinnt die Bedeutung des Gebildes durch isolierende Foliierung.

Da aber seine Eigenbedeutung darin besteht, nicht mit den übrigen phänomenologisch gleichzeitigen Inhalten als objektiv gleichzeitig und räumlich vereint beurteilt zu werden, sondern nur für sich als Gebilde einheitlich aufgefaßt zu werden, so ist die höchste Form isolierender Foliierung die, daß alle übrigen wahrnehmbaren Inhalte möglichst ausgeschlossen werden, und so als bedeutsam nur dieser Inhalt zurückbleibt, wie es durch Verdunkelung des Zuschauerraums im Theater und durch gleichmäßige Grundierung der Umgebung von Bildern geschehen kann. So kann ja schon jeder Ausschnitt aus der Natur eigenbedeutsam werden, wenn ich alles neben ihm Sichtbare abdecke, indem ich etwa durch die hohle Hand sehe oder eine schwarze Scheibe mit einem Ausschnitt vor die Augen halte. Auch dann erhalte ich einen isolierten Sehinhalt, dessen Eigenbedeutung durch diese Isolierung unmittelbar hervortritt. Hier ist der Inhalt aus dem Zusammenhang der Natur herausgelöst, in der wir tätig zu sein pflegen, und in der ohne solche Isolierung alles Sichtbare uns Dinge zum Gebrauch und Räume zur Näherung und Entfernung an die Dinge bedeutet. Aus dem Wert dieser fast absoluten Isolierung des Gebildes auf gleichmäßigem (leerem) Hintergrunde folgt aber auch, wie das phänomenale Zusammen vieler eigenbedeutsamer Inhalte dem einzelnen Gebilde seine Eigenbedeutung raubt. Das gilt sowohl für das wahrnehmbare Nacheinander vieler Gebilde im Variété, die einzeln dadurch nichtig werden, wie die sich gegenseitig störende Wirkung

von Sehgebilden in Museen, wo die Bilder durch Überfüllung totgehängt sind.

Von der isolierenden Foliierung unterscheiden wir die heraushebende Isolierung. Hier bleibt der Wahrnehmungsinhalt innerhalb der Umgebung, in der wir ihn als fremdbedeutsam zu beurteilen gewohnt sind, und wird nur aus der Menge gleichbedeutender Inhalte herausgehoben. Ein Mensch, der sich über den Boden unserer Umgebung erhebt, also etwa auf einem Sockel steht, fällt auf, gewinnt zunächst vor den anderen eine Wahrnehmungsbedeutung, die an sich noch richtungslos ist, aber dadurch, daß mit der Entfernung von dem Boden, auf dem wir gewohnt sind, uns ihm zu nähern, diese Beziehung unterbrochen oder erschwert ist, zur Eigenbedeutung zu führen vermag. So erhöht man die Bühne, auch wenn sich schlechter dadurch für das Parkett sehen läßt. Der Sockel ist ein objektiver Gegenstand, der diese heraushebende Foliierung besorgt. Dadurch werden etwa Gebrauchsvasen zu ästhetisch anspruchsvollen Gebilden. Dasselbe geschieht mit Tellern, Waffen, die ich an die Wand hänge. Sie fordern zur ästhetischen Betrachtung durch diese Isolierung heraus, man vergißt, was sie als Gebrauchsgegenstände bedeuten. Sobald sie letzteres nahelegen, werden sie wieder mit dem Platze, an dem sie sich befinden, zusammen beurteilt, hören sie auf als Gebilde isoliert zu sein, werden auch sie deplaciert.

Schließlich führt zur Eigenbedeutung auch die abgrenzende Isolierung. Wo aus dem gewohnten fremdbedeutsamen Zusammenhang, den wir Leben und räumliche Umgebung nennen, ein Inhalt sich von den anderen gleichbedeutenden, d. h. gleich vieldeutigen Inhalten durch eine merkbare andersartige Zone ablöst wie etwa durch die Umgrenzung eines Sichtbaren mit einer sie umschreibenden Linie oder einem Streifen, wie beim Bilderrahmen, da löst sich der in dieser Begrenzung wahrnehmbare Inhalt von der Umgebung, wird als einer unter den vielen für das Sehen bevorzugt und kann dadurch eigenbedeutsam werden. Eine ähnlich abgrenzende Bedeutung haben auch die Glockenschläge, die das Spiel im Theater bei jedem Neubeginn von der Unterhaltung in der Pause trennen. Auch hier könnte die Unterhaltung dieselbe Bedeutung haben wie das, was im Konversationsstück vorgeführt und erst durch den Glockenschlag isoliert wird, oder man denke an einen Markt, wo jemand durch Trompetentöne das Vorhergehörte vom Folgenden trennt. Wie der Rahmen lenkt der Ton die Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung, in der dann das Gebilde, weil ohne stärkeres Interesse wahrgenommen als die übrigen, nun seine Beachtung durch Eigenbedeutung rechtfertigt oder seine Nichtigkeit auch als ästhetisches Gebilde erweist.

Vieldeutige Wahrnehmungsinhalte können also eindeutig nur beschrieben werden, begrifflich gedeutet werden, wenn der Bedeutungszusammenhang mit angegeben ist, für den die Bedeutung bestimmt ist. Um einen Baum eindeutig zu beschreiben, muß ich wissen, in welchem Interesse er beschrieben werden soll. Um Gebilde ästhetisch eindeutig zu beschreiben, muß das isolierende Moment in bezug auf den Zusammenhang, dem es phänomenologisch angehört, mit angegeben werden.

Nun gibt es aber Inhalte, deren Bedeutung wenigstens für die Allgemeinheit eindeutig festzustehen pflegt, die also nur in einer Hinsicht bedeutsam sind. Wenn ich eine Maschine sehe, so pflegt sie eben Maschine, technisches Instrument zu bedeuten und sonst nichts. Ein Geschwür wird im allgemeinen nur als solches beurteilt. Und so ließen sich größere Klassen von Gegenständen aufstellen, durch die uns für gewisse Wahrnehmungsinhalte die Begriffe eindeutig festgelegt sind.

Von hier aus erhebt sich die Frage für die Ästhetik: gibt es auch da Wahrnehmungsinhalte, die nur eine ästhetische Bedeutung haben, und auf welchen Prinzipien beruht die Eindeutigkeit des Inhaltes in ästhetischer Beziehung, durch welche Bedingungen wird er zum eigenbedeutsamen Gebilde? Dadurch allein würden wir zu einer Systematik ästhetischer Gebilde kommen, die so beschrieben werden können, daß aus der Beschreibung ihres Inhaltes eindeutig ihre ästhetische Bedeutung hervorgeht und es nicht notwendig ist, auf mögliche andere Bedeutungen hinzuweisen. Oder, da wir ja gesehen haben, daß das ästhetische Gebilde schon anderer Wahrnehmungsinhalt ist als der, der auf Grund gleicher Gegebenheiten fremdbedeutsam wird, fragen wir besser: gibt es Wahrnehmungsanregungen, die mit gewisser Notwendigkeit als Gebilde oder eigenbedeutsam aufgefaßt werden müssen? Die Bedingungen dafür müssen in doppelter Richtung liegen: negativ im Ausschluß von Fremdbedeutungen, positiv im Verstärken der Eigenbedeutung. Durch die Unmöglichkeit, einen Wahrnehmungsinhalt auf Fremdbedeutungen zu beziehen, ist wohl die Möglichkeit gegeben, ihn eigenbedeutsam aufzufassen, aber auch, ihn überhaupt nicht zu beachten. Dafür sorgt dann durch Verstärkung der eigenbedeutsamen Faktoren in bezug auf die Wirksamkeit der Elemente ihre Intensität und in bezug auf die Wirksamkeit des Gebildes als Ganzen die zwingende Verknüpfung der Elemente, und diese Verstärkung kann dann ihrerseits der Grund sein, daß die Fremdbedeutungen zurücktreten. Diese gegenseitige Wirkung negativer und positiver Faktoren für die Eindeutigkeit des ästhetischen Gebildes gilt es zu untersuchen und für die systematische Beschreibung von ästhetischen

Gebilden als Prinzipien fruchtbar zu machen. Wir nennen auch hier die die Fremdbedeutung ausschließenden Momente isolierende, die übrigen konzentrierende und intensivierende Faktoren. Die Isolation wirkt negativ, durch Ausschluß anderer die Eigenbedeutung fördernd, Konzentration und Intensivierung wirken positiv, die Eigenbedeutung verstärkend und damit die Fremdbedeutungen zurückdrängend.

Immer aber bleiben wir bei der phänomenologischen Beschreibung von Wahrnehmungsinhalten, ohne uns um die Objekte, durch die sie gegeben, um die Psyche, der sie gegeben sind, zu kümmern.

1. Isolation.

a) Isoliert sind und allen Fremdbedeutungen am fernsten stehen alle jene Wahrnehmungsinhalte, die wir als reine Sinnesgebilde bezeichnen können, Tonfolgen, Farbenzusammenstellungen als Farbflächen oder in der Form von Linien, und zwar um so mehr, je weniger sie mit reproduktiven Faktoren belastet sind. Indem sie weder als Ausdruck auf ein Subjekt noch als Zeichen auf ein Objekt bezogen werden, isolieren sie sich von allen Fremdbedeutungen. Der größte Teil dessen, was die Musik bietet, gehört hierher, so daß man vom Standpunkte der Kunst aus reine Sinnesgebilde, auch Farben, allgemein als musikalisch zu bezeichnen geneigt ist. Jedenfalls rührt daher die eminent ästhetische Bedeutung aller Tongebilde und musikalischen Wirkungen. Sie scheint allen Wirklichkeiten, d. h. Fremdbedeutungszusammenhängen entrückt. Daß sie es dennoch nicht ist, daß der Mangel an Objektivität die ästhetische Bedeutung begünstigt, aber nicht in jedem Sinne notwendig macht, lehrt die psychologische Bedeutung der Musik, die sie als Gefühlsausdruck haben, und die objektive, die sie im Signal als Zeichen bekommen kann. So werden wir auch hier noch auf den allgemeinen Zusammenhang und auf die konzentrierende und intensivierende Bedeutung der Verknüpfung und der einzelnen Elemente hingewiesen.

b) Die Tatsache, daß gleiche oder ähnliche Wahrnehmungsinhalte nicht immer dieselben Wirkungsmöglichkeiten bedingen und Schlüsse auf andere mögliche Erfahrungen nicht in jedem Fall bestätigt werden, führt zu der Beurteilung von Wahrnehmungsinhalten als wirklich, Schein, Täuschung. Der von uns als Mensch gedeutete Wahrnehmungsinhalt kann uns sehbar gegeben sein, aber das Bemühen, ihn zu greifen oder sonst irgendwie auf ihn einzuwirken, bleibt ohne Erfolg. Der Anblick ist nur Schein, nur Täuschung, das Urteil erweist sich als falsch. Wo nun durch andere, als die in dem Wahrnehmungsinhalte, der Mensch bedeutet, enthaltenen Erfahrungen uns diese Unwirklichkeit der Wahrnehmung bewußt wird und der Inhalt dennoch nicht für uns bedeutungslos wird, sondern nur durch die Abweichung von

der üblichen Deutung der Erscheinung eine besondere Bedeutung erfährt, da nennen wir diese Bedeutung die bildliche und das, wodurch uns die Erscheinung gegeben wird, oder wozu wir den Wahrnehmungsinhalt objektivieren, das Bild. Hier fallen also inhaltliche und gegenständliche Bedeutung des Wahrnehmungsinhaltes auseinander, und der Ort und die Zeit, in die der Gegenstand lokalisiert wird, sind andere als die, in die der Inhalt lokalisiert werden müßte, oder die Gegenwart und greifbare Erreichbarkeit, die durch den Gegenstand garantiert wird, fehlt dem Inhalt. Damit entfallen dann auch alle Fremdbedeutungen, die die Gegenständlichkeit des Inhaltes voraussetzen, und für die Eigenbedeutung wird Platz gewonnen. Daher die ästhetische Bedeutung aller Bildlichkeit und ihr Vorzug vor Wahrnehmungsinhalten, die eine unmittelbare Wirklichkeitsbedeutung haben. Die Eigenbedeutung wird begünstigt, aber trotzdem wieder nicht notwendig gemacht. Das beweist die Tatsache des Spiegelbildes, wo der Wahrnehmungsinhalt als Bild durchaus praktisch bedeutsam ist, uns Erfahrungen verschafft, die wir sonst nicht haben könnten, die wir nur anders als gewöhnlich und anders als das Objekt, an dem das Bild haftet, lokalisieren müssen. So aber kann jeder bildliche Inhalt, wenn nicht in ihm selber noch eigenbedeutsame Züge liegen, fremdbedeutsam werden und entsprechend lokalisiert werden. Solange wir den Wahrnehmungsinhalt noch als »Bild« auffassen, als Bild von etwas, was durch die andere Lokalisation in unseren Wirklichkeitszusammenhang einbezogen wird, so lange ist es noch nicht eigenbedeutsames Gebilde. Das Urteil »Bild« ist eben selbst schon ein fremdbedeutsames Urteil, das die Möglichkeit der nur anders als sonst orientierten Wirklichkeitsbedeutung zuläßt und den Inhalt nicht einfach als Schein oder Täuschung verwirft. Und nur insofern dieselben Erfahrungen, die den bildlichen Inhalt als Bild bedeutsam machen können, dafür sorgen, daß eine Reihe von Fremdbedeutungen ausgeschlossen werden, nur insofern fördern sie auch die Eigenbedeutung, durch diese muß das Gebilde das Urteil »Bild« ganz verdrängen.

c) Dazu verhilft weiter das, was wir »raumzeitliche Ferne« nennen wollen. Wo wir praktisch handeln wollen, nützen uns nur die Dinge, die wir in erreichbarer Nähe haben, oder wenn wir sie erreicht haben, und alles, was gewesen ist und nicht mehr existiert, hat für unser Tun seine Bedeutung als Objekt verloren. Es ist klar, daß infolgedessen die Wahrnehmungsinhalte, die wir als nah zu beurteilen vermögen, unmittelbarer zur tätigen Reaktion oder zur Fremdbeurteilung reizen als solche, die wir als von uns entfernt beurteilen. Der gegenständlichere Eindruck, den das Nahbild vermittelt gegenüber dem Fernbild, beruht darauf, daß es eben stärker mit den Erfahrungen verknüpft

ist, die wir als Greifbarkeit des Gegenstandes (Körperlichkeit) ausdeuten und schon damit auf die Bedeutung für das praktische Handeln beziehen. Alle Bedeutungen, die diese Körperlichkeit voraussetzen, werden dadurch leichter erweckt als beim Fernbild, das damit die Eigenbedeutung fördert. Also nicht in dem, was das Fernbild und Nahbild als Gebilde unterscheidet, liegt die ästhetische Bedeutsamkeit. Es kann sehr wohl, wenn das Nahbild als eigenbedeutsam erfaßt ist, die ästhetische Bedeutung größer sein als die eines Fernbildes, — nur daß das Fernbild leichter ästhetisch bedeutsam wird als das Nahbild, daß die Fremdbedeutungen leichter ausgeschlossen werden, bevorzugt das Fernbild in ästhetischer Hinsicht. Und das gilt ja für die zeitliche Nähe, für Gegenwart und Vergangenheit in erhöhtem Maße. Aber wieder ist es nötig, hinzuzufügen, daß die Beurteilung des phänomenal nahen und gegenwärtigen Wahrnehmungsinhaltes als Bild eines Fernen oder Vergangenen oder überhaupt als fern und vergangen (letzteres ja nur bildlich möglich) auch hier die Fremdbedeutung herstellt, indem auch hier auf die veränderten Bedingungen für die Möglichkeit zu wirken mit Feststellung der Entfernung in raumzeitlicher Hinsicht hingewiesen wird, sei es auch negierend, als unmöglich. Also nur, wo dieselben Erfahrungen, die fremdbedeutsam als raumzeitlich entfernt beurteilt werden, zum Fortfall entsprechender Fremdbedeutungen führen, fördern sie die Eigenbedeutung. Wo mit Gefühlen des Bedauerns, der Sehnsucht, der Pietät (also historischer Bedeutungen) die Beurteilung auf die Fremdbedeutung hin bestehen bleibt, kommt ein ästhetisches Gebilde nicht zustande. Dieses hat als solches nichts von jenen Bestimmungen der wirklichen Entfernung oder Vergangenheit in bezug auf uns selbst an sich.

d) Zu der raumzeitlichen Entfernung kann weiter isolierend hinzutreten die raumzeitliche Unbestimmtheit. Wahrnehmungsinhalten, die wir verstehen, aber nicht in den Zusammenhang unserer raumzeitlichen Wirkungssphäre einzureihen vermögen, wird dadurch auch die Fremdbedeutung entzogen, die ihnen die bestimmte Stelle in diesem Zusammenhang zuerteilt. Sie werden, soweit es sich um die zeitliche Unbestimmtheit handelt, enthistorisiert. Bilder, die durch irgendwelche Umstände, eventuell nur durch die allgemeine Bekanntheit erkennen lassen, wo und wann die dargestellte Person gelebt hat, sind schwerer eigenbedeutsam aufzufassen als solche, bei denen diese Bestimmung fehlt. Das Bild Friedrichs des Großen wird ästhetisch immer unwirksamer bleiben und patriotisch-historisch bedeutsamer sein als ein Gebilde voll gleichbedeutender allgemeiner Menschlichkeit. Derselbe zunächst unbekannte Wahrnehmungsinhalt wird sofort seine

Bedeutung verändern, wenn aus ihm hervorgeht, daß es der Bürgermeister von Hamburg ist. Die Bekanntheit als raumzeitliche Bestimmtheit des Inhalts steht dem ästhetischen Gebilde entgegen. Wortgebilde treten deshalb gern in der Form auf: »es war einmal«, in einer kleinen Stadt Norddeutschlands lebte ein — — —; und die Schwierigkeit des historischen Romans besteht schon in dieser Enthistorisierung des Inhaltes, wenn eine rein ästhetische Wirkung beabsichtigt ist. Auch hier liegt die isolierende Wirkung nur im Zurückdrängen der Fremdbedeutungen, die durch die Beziehung zu bekannten Orten und Zeiten, durch die raumzeitliche Einordnung des Gegenstandes angeregt werden, oder bei Gegenwärtigkeit des Gegenstandes durch Zurückdrängung der Handlungen, die die Kenntnis des Ortes, an dem das Objekt sich befindet, voraussetzen. Aber gerade hier zeigt sich, daß, wenn der Inhalt als solcher eindeutig fremdbedeutsam ist, die Unbekanntheit auch wieder selbst beurteilt und die raumzeitliche Unbestimmtheit als lästig empfunden wird. Mit der Frage nach dem Wo und Wann wird die Eigenbedeutung des Inhaltes wieder aufgehoben.

e) Der Inhalt selber aber, der objektiviert in eine der uns bekannten und fremdbedeutsamen Wahrnehmungskategorien hineinfallen würde, kann auch dadurch wieder seine Fremdbedeutung verlieren, daß er innerhalb dieser Kategorie als Exemplar allen Erfahrungen widerspricht. Das Ungewohnte des Wahrnehmungsinhaltes besagt zugleich, daß auch die Erfahrungen fehlen, die es in einen bestimmten Bedeutungszusammenhang hineinstellen. So hat in bezug auf Isolierung alles Phantastische einen besonderen Wert. Aber sobald es als Kuriosum, als merkwürdig oder als phantastisch, als Unsinn beurteilt wird, wird auch das Ungewohnte fremdbedeutsam beurteilt, beziehungsweise verurteilt. Es bleibt auch hier die Frage, ob nicht mit Ausfall der Fremdbedeutungen der Wahrnehmungsinhalt unbedeutend wird, ob er, auf Eigenbedeutung angewiesen, auch noch Inhalt genug in sich hat, die Augen auf sich zu ziehen. Gerade bei dem in objektiver Bedeutung Phantastischen wird das besonders fraglich, es ist nicht ohne weiteres ästhetisch bedeutsam, sondern zunächst nur praktisch bedeutungslos. Der Negation muß eine Position entsprechen.

2. Konzentration. Bewirkte die Isolation den Ausschluß von Fremdbedeutungen, so die Konzentration den Zusammenschluß zur Eigenbedeutung. Alles was in einem Wahrnehmungsinhalt bedingt, daß eine wahrnehmbare Einheit in ihm sich geltend macht und, was das Einzelne an Beachtung erfährt, einem Ganzen zuführt, konzentriert auch das Interesse stärker auf die Wahrnehmung selbst und macht sie

eigenbedeutsam. Bei Fremdbedeutungen liegt der Schwerpunkt des Interesses außerhalb des Wahrnehmungsinhaltes, zeitlich davor oder dahinter, es ist exzentrisch gerichtet. Die Faktoren aber, die die Elemente in der Wahrnehmung so zusammenfügen, daß eins auf das andere, und alle auf das Ganze hinweisen, konzentrieren das Interesse auf die Wahrnehmung.

Das erfüllt sich zunächst in der einfachsten Weise in dem, was wir vereinheitlichende Überschau nennen wollen. Unsere nicht ästhetischen Interessen haften an dem einzelnen Objekt, das räumliche Beieinander dient uns nur zur Schätzung gegenseitiger Entfernung und der verschiedenen Erreichbarkeit für uns. Und unsere gewohnte Erfahrung ist die, daß dies Beieinander gar nicht unmittelbar ein Wahrnehmungsinhalt ist, sondern erschlossen wird aus vielen Wahrnehmungen, indem der Blick von einem Objekt zum anderen geht, je nach dem Interesse, das uns gerade mit diesem Objekt verknüpft, oder ruhelos hin und her, um die Fremdbedeutungen der einzelnen Objekte und diese selbst damit zu prüfen. Das ist das Sehen in der Praxis des Lebens. Erscheinen aber einmal die vielen fremdbedeutsamen Inhalte in einer einzigen Wahrnehmung vereint, ohne daß sie sonst verknüpft zu sein brauchen, so entfällt die exzentrische Bedeutung des Einzelnen, der Blick wird nicht hin und her gezogen, sondern auf alle gleichzeitig gelenkt, und ihr sichtbares Beieinander wird, wenn es nicht als Ganzes eine Fremdbedeutung hat wie die der quantitativ fremdbedeutsamen Menge, eigenbedeutsam. Solches sichtbare Beieinander, mit einem Blick zu Übersehende wird wieder durch die Wahrnehmungsinhalte garantiert, die wir von fremdbedeutsamen Gesichtspunkten aus als entfernt bezeichnen; als eigenbedeutsam kommen sie uns dadurch nahe, das Ganze ist phänomenal gegeben, während es bei objektiver Nähe sich der Wahrnehmung entzog. Daß ein Fluß in einem Tal zwischen Bergen entlang floß, wußten wir schon, und wir richteten uns nach diesem Wissen ein, wenn wir den Fluß oder den Berg erreichen wollten. Aber ihr Beieinander sehen können wir erst bei einem entfernten Standpunkt, und mit dieser Konzentration zu einem Sehgebilde wird es auch eigenbedeutsam, und das Einzelne verliert seinen Wert. Vor allem aber erhalten wir solches mit einem Blick zu sehende Beieinander bei phänomenaler Verkleinerung der Sehinhalte in der Form der Bildlichkeit. Wahrnehmungsinhalte, die objektiviert dieselbe Größenbedeutung haben, können als sichtbarer Wahrnehmungsinhalt doch verschieden groß sein, wie die kleinen Tafelbilder zeigen, und dadurch zu einem einzigen Sehinhalt zusammengehen. Gewisse Formen des Beieinander vieler Dinge, wie das Interieur, lassen sich gar nicht entfernt sehen und allein in der Form

der bildlichen Verkleinerung zur Wahrnehmungseinheit bringen, die dann auch sofort durch diese Konzentration vor den einzelnen Dingen eine erhöhte Wahrnehmungsbedeutung gewinnt. Daß die Forderung sowohl des Fernbildes im Gemälde wie des Zurücktretens des Beschauers zum Sehen mit einem unbewegten Blick dieser Erzielung eines konzentrierten Wahrnehmungsinhaltes und damit der Eigenbedeutsamkeit dient, leuchtet unmittelbar ein. Würden wir das einheitlich gesehene Gebilde, das wir ohne diese Konzentrierung Gegend oder Innenraum nennen, mit Landschaft und Interieur bezeichnen, so hätten wir damit für die phänomenale Beschreibung eigenbedeutsamer Inhalte brauchbare, also ästhetisch bezeichnende Begriffe. Doch muß auch hier darauf hingewiesen werden, daß mit der Stärkung der Eigenbedeutung durch Konzentration noch nicht jede Fremdbedeutung ausgeschlossen ist und die Isolierung ihrerseits zur Ästhetisierung beiträgt; denn es gibt fremdbedeutsame Fälle, in denen die Überschau nützlich ist, wie in einer Schlacht für den Feldherrn, in einem Innenraum beim Einräumen der Möbel und in anderen Fällen. Was hier für gleichzeitig Sehbares gilt, gilt in geringerem Maße für zeitlich sich Folgendes sichtbarer oder hörbarer Art. Auch hier bewirkt die zeitliche Zusammendrängung z. B., daß einzelne unbedeutende Töne nun als eine Tonfolge gehört und dadurch eigenbedeutsam werden, man denke etwa an das Fallen einzelner Regentropfen in Abständen und an das Prasseln des Regens. Der einzelne Ton läßt uns wohl aufhorchen und fragen, woher er kommt; die Tonfolge, das Rollen des Donners, Wogen des Meeres, Murmeln des Baches wird leichter eigenbedeutsam. Aber das Richtungsmoment, das in der bloßen Abfolge liegt, wirkt der Konzentration entgegen.

Dieses Ineinswahrnehmen verschiedener, an sich noch vieldeutiger Inhalte kann aber dadurch verstärkt werden, daß in dem überschauten Gesamtinhalt eine phänomenologische Einheit, ein Sehgebilde gegeben ist, eine sich vom Grunde isolierende Farbfläche oder eine Sehfigur. Ersteres ist der Fall, wo die zusammen gesehenen, einzeln bedeutungsvollen Wahrnehmungsinhalte mit dem Grunde, auf dem sie zusammen gesehen werden, einfarbig sind und sich so als Ganzes von der gesamten Umgebung abheben. Es handelt sich um das Prinzip der Tönung, daß alle einzelnen Inhalte mit dem Gesamtinhalt durch eine verwandte Farbe zusammenhängen und alle Differenzierungen nur in der Abwandlung des Heller oder Dunkler dieses Tones bestehen. Das zwingt noch stärker als die bloße Übersehbarkeit, dies Zusammen der Einzelinhalte als phänomenologische Einheit zu sehen, die außer durch die in dieser Einheit konzentrierten einzelnen Sehbedeutungen noch in der Abwandlung der Grundfarbe Bedeutung haben kann. Etwas

Ähnliches, wenn auch weniger Einfaches haben wir offenbar auch in der Vereinigung verschiedener Melodien in einer gleichen Tonart und gleichem Takt. Auch da bekommt das Ganze, das zunächst nur eine eventuell überhörbare Folge von Einzelmelodien war, eine Tonart- und Takteinheit, die es als Ganzes und zusammengehörig charakterisiert. Auch dadurch gewinnt es über die Hörbedeutungen der einzelnen Melodien eine erhöhte konzentrierte Gesamtbedeutung.

Diese Toneinheit wird zur *Stimmungseinheit*, wenn reproduktive seelische Faktoren, die aus den einzelnen Inhalten wirken, auch aus dem durch den Ton vereinten Sehgebilde im Ganzen angeregt werden. Freudige Menschen in einer trüben Landschaft werden schwerer mit diesem Grund als *eine* Sehfläche gesehen werden als freudige Menschen in sonniger und blühender Landschaft. Die Einheit der Stimmung wirkt konzentrierend, und es ist wohl unzweifelhaft, daß in solchen Fällen noch mehr die Fremdbedeutung des Einzelnen untergeht in der Eigenbedeutung des Ganzen. Auch in musikalischen Einheiten wirkt die Stimmungseinheit der Melodienfolgen konzentrierend.

Die stärkste Konzentration wird erreicht, wenn das überschaute Ganze selbst in der Form eines phänomenologischen Gebildes sich präsentiert und also das bloße Beieinander selber jenen eindeutigen isolierten Sinnesgebilden gleicht, auch wenn seine Einzelheiten fremdbedeutsam sein können und also vieldeutig sind. Auch hier besorgt die Rahmung das Ihrige, indem sie das von der Umgebung isolierte *Sichtbare* und dadurch zur Eigenbedeutsamkeit Drängende in der Anschaulichkeit einer geometrischen Figur darbietet. Dazu kann nun die Teilung dieser Fläche durch große Licht-, Schatten- und Farbgegensätze kommen, die alles in ihr Sichtbare zum Gebilde zusammenfaßt. Dasselbe kann auch die Raumgestalt des als Einheit Gesehenen mit Hilfe einer übersehbaren perspektivischen Figur besorgen. Oder es handelt sich nur um die Beziehung der Einzelheiten zueinander, ohne Rücksicht auf den Hintergrund, und diese Einzelheiten fügen sich zur Figur zusammen, zum Dreieck, Stern oder sonst einem Gebilde oder auch nur zum symmetrischen, die Mitte betonenden Beieinander, oder zu den Grenzen eines übersehbaren Raumgebildes, indem sie etwa im Halbkreis tiefenwärts beieinanderstehen. Auch so werden die vieldeutigen Anblicke zu einem eindeutigeren und bedeutsameren vereinigt. Ihm entspricht in der Zeitfolge die rhythmische Konzentration, wo ⌣ ⊥ ⌣, ein betontes Mittleres mit vorangehendem und folgendem Unbetontem als einheitliches Zeitgebilde erfaßt wird, mit Anfang und Ende. Dadurch wird die Richtung des Zeitlichen und die damit gegebene Zielstrebigkeit und exzentrische

Bedeutung aufgehoben, und die einzelnen Inhalte werden konzentriert. So können Einzelmelodien durch Einschieben einer getrageneren Melodie zwischen zwei gleichgültigeren zu höherer Einheit und Bedeutung gebracht werden, und im Drama kann durch Verlegung des Höhepunktes in die Mitte, durch Gruppierung in Aufstieg und Abstieg die Fremdbedeutung der einzelnen Ereignisse, besonders der abschließenden, beseitigt und kann bewirkt werden, daß die Einzelbedeutungen nur zur konzentrierten Wirkung des Ganzen beitragen. Diese konzentrierende Verknüpfung müssen wir unterscheiden von der kausierenden Verknüpfung. Hier weist zwar jedes Einzelne auf das Folgende hin und der Blick wird dadurch von dem einen zum andern geführt, wie bei allen Bewegungen und sich in einer Richtung bewegenden Handlungen. Aber das Folgende weist nicht notwendig auf das Vorhergehende zurück. Es entsteht zwar Eindeutigkeit in bezug auf das, was als Sehinhalt nacheinander beachtet wird, aber die Sehbedeutung wächst nicht von dem Einzelnen einem Ganzen zu, sondern drängt auch noch vom Einzelnen weg zum Ziel, das dann durch seine Eigen- oder Fremdbedeutung über die Bedeutung des Ganzen, also auch über seine ästhetische Haltung entscheidet. Enttäuscht es, so enttäuscht die ganze Reihe. Die teleologische Bedeutung, die hier das Einzelne hat, entspricht der eines fremdbedeutsamen Ganzen. Wir nennen diese überleitende, kausierende Bedeutung des Einzelnen Spannung, die an sich noch nichts über die ästhetische Bedeutung des Spannenden aussagt, da diese von der Eigenbedeutung des Resultates abhängt. Spannung besagt vielmehr, daß das Einzelne für die Wahrnehmung nur die Bedeutung hat, selber nichts zu bedeuten, sondern innerhalb einer Reihe die Bedeutung eines Zieles dieser Reihe zu erhöhen. In der Konzentration dagegen wachsen die Eigenbedeutungen der Einzelheiten zu einem vielfach bedeutenden Ganzen zusammen.

3. Welches sind nun diese Eigenbedeutungen der im Ganzen verknüpften Wahrnehmungsinhalte? Wodurch werden die Einzelheiten für die Wahrnehmung als solche interessant und tragen sie in einem isolierten und verknüpften Ganzen zur Erhöhung der Bedeutung des Ganzen bei? Diese Bedeutungen des Einzelnen, soweit sie nicht auf konzentrierender Einheitlichkeit, also Gebildhaftigkeit beruhen, fassen wir als Intensivierung zusammen. Und zwar können wir direkte und abgeleitete intensivierende Faktoren unterscheiden.

a) Direkte Faktoren: hierher gehören zunächst alle die Unterschiede innerhalb der reinen Sinnesempfindungen, die wir auf Grund ihrer verschiedenen Bedeutung für die Wahrnehmung und Beurteilung schon als Intensitätsunterschiede bezeichnen, obwohl die betreffenden Unterschiede nur innerhalb eines Sinnesgebietes vergleichbar sind. Was

wir z. B. Lichtintensitäten nennen, sind Unterschiede in der Beurteilung der Qualitätsunterschiede der Schwarz-Weiß-Reihe in bezug auf deren Bedeutung für die Erkennbarkeit der Dinge. Nur weil mit zunehmender Deutlichkeit und Undeutlichkeit, also Wahrnehmungsmöglichkeit von Gebilden eine Änderung nach Weiß oder Schwarz hin in allen Inhalten parallel zu gehen pflegt, haben wir uns gewöhnt, die Weiß- und Schwarz-Reihe im Zusammenhang mit dieser Erkennbarkeit von Dingen auch Hell und Dunkel zu nennen und das Hellere als das Intensivere zu beurteilen. Im Gebiet der Töne, der Tastempfindungen sind die Unterschiede des Laut und Leiser, des Schwächer oder Stärker ebenfalls von verschiedener Wahrnehmungsbedeutung, so daß, wenn nicht fremdbedeutsam die Aufmerksamkeit schon erregt ist, das Lautere und der stärkere Druck auch das für die Wahrnehmung Intensivere ist.

Diese Intensität können Inhalte, die wir, mit anderen, gleichartigen verglichen, als geringer an Intensität bezeichnen würden, durch kontrastierende Foliierung gewinnen. Ein schwarzer Fleck auf weißem Grund würde an sich nicht als intensiver oder als weniger intensiv bezeichnet werden als die durch ihn erfüllte Fläche, wenn sie weiß bleibt. Aber durch die kontrastierende Foliierung wird die Aufmerksamkeit auf diese Stelle gelenkt, bekommt diese eine Wahrnehmungsbedeutung (als Fixationspunkt), und zwar um so mehr, je weniger das Isolierte mit dem Grunde zusammengeht. Die größere Intensität, die reine Töne vor Geräuschen gleicher Stärke voraushaben, weshalb wir doch zur Erregung der Aufmerksamkeit Glockentöne, nicht Klopftöne benutzen, rührt wohl davon her, daß die Folie für diese Töne eben ein Geräusch ist. Ich bin überzeugt, daß bei kontinuierlichem Pfeifenton als Hintergrund ein entsprechend lautes Geräusch stärker auffällt als ein reiner Ton gleicher Stärke und annähernd gleicher Qualität, wobei allerdings erschwerend hinzukommt, daß das Geräusch, das beständig den Hintergrund aller Wahrnehmungen bildet, nicht durch den Pfeifenton weggeschafft wird. Bei Farben dagegen ist es wohl unzweifelhaft, daß die Intensität reiner Farben daher rührt, daß sie der durch Deckung beider Augen verstärkten, aber an sich meist schon der Grauskala zuneigenden Färbung des Gesichtsfeldes, dem Grau, am wenigsten ähnlich sehen und so am stärksten sich kontrastierend isolieren. Auf rötlichem Grunde verliert das reine Rot seine Intensität und steht in diesem Fall hinter einem Weiß oder Schwarz zurück. Daher rührt also die Eigenbedeutung der reinen Töne und Farben vor Geräuschen und Grauheiten in ästhetischen Gebilden, auch die Bedeutung des Glanzes als stark kontrastierenden Weiß innerhalb der gewohnten Graufolie, ebenso wie ein

stark kontrastierendes Schwarz als tief, als intensiv bedeutsam werden kann. Diese durch Kontrast erzielte Bedeutung des Einzelnen kann sich nun auch auf das Beieinander vieler Einzelheiten beziehen, indem jedes für das andere die kontrastierende Folie ist und so die gegenseitige Hervorhebung des einen durch das andere der konzentrierenden Überschau eine erhöhte, auf Intensität des Einzelnen beruhende Gesamtbedeutung mitteilt wie in der Buntheit oder dem schroffen Wechsel von Laut und Leiser in Tongebilden. Der Kontrast selber ist hier das Intensive.

Die stärkste Eigenbedeutung haben alle wahrnehmbaren Veränderungen, allerdings auch nur in Zusammenhang mit der kontrastierenden Foliierung auf unverändertem Hintergrund. Denn die allgemeine Veränderung, die beständig mit dem Gesamtinhalt unserer Wahrnehmung vorgeht, ist für uns ja ganz bedeutungslos geworden. Wenn aber in diesem Gesamtinhalt an einer Stelle eine Veränderung vor sich geht, so wird diese und mit ihr das als Resultat der Veränderung Neue auffälliger als ohne sichtbare Veränderung. Darauf beruht ja zunächst der besondere Eindruck aller Bewegungen und die Anziehungskraft des Kinematographen, darauf aber auch die intensive Eigenbedeutung der Farben und Lichter beim Feuerwerk, oszillierender Lichter, des schnellen Tempos in der Musik, der Auflösung von Tönen in Triller, der einfachen Brechung des Tones oder des Klanges in Arpeggien und gebrochene Akkorde.

Die Intensivierung kann aber auch durch die reproduktiven Momente gewährleistet werden, in der Weise, daß schon jedes Äußere, an dem Erfahrungen hängen, die wir bei Fremdbedeutung zur exzentrischen Einheit des Dinges verknüpfen, vor bloßen Farbgebilden ähnlicher Art eine erhöhte Sehbedeutung hat, also alle Räumlichkeit und Körperhaftigkeit. Daher rührt es ja, daß die Forderung einer Malerei rein optischer Faktoren, ohne jeden sogenannten »Inhalt«, sich noch nie hat erfüllen lassen. Doch müßten wir diese Möglichkeit dinglicher Bedeutung abziehen, um den rein intensivierenden Faktor des Reproduktiven herauszuheben. Dieser liegt klarer zutage bei den reproduktiven Inhalten, die wir als Inneres oder als Gefühle bezeichnen, durch die das gleichgültige Äußere sofort eine intensivere Bedeutung gewinnt. Diese Intensivierung bezeichnen wir als Belebung. Sie wächst in demselben Maße, als die Intensität der reproduzierten inneren Empfindungen intensiver empfunden werden würde, wenn sie unmittelbar erlebt würde. So wirkt belebend schon die Wahrnehmung, die durch Beziehung zu Körpergefühlen zur Haltungs- und Gleichgewichtswahrnehmung wird. Sie steigert sich mit optischen Veränderungswahrnehmungen zur Be-

wegungswahrnehmung. Mit den musikalischen Gebilden ist durch die zeitlichen und rhythmischen Wahrnehmungen dieser belebende Faktor unmittelbar reproduktiv verknüpft. Dazu kommen dann alle die mit Lust und Unlust verbundenen Allgemeingefühle, die, wenn sie objektiviert werden würden, als Trauer, Freude, Zorn, Mut, Furcht usw. bezeichnet würden. Auch diese sind in der Musik am unmittelbarsten, d. h. rein belebend, ohne Fremdbedeutung enthalten, und zwar dürfen wir wohl sagen, daß die Unlustgefühle intensivierender wirken als die Lustgefühle und dadurch eine erhöhte Wahrnehmungsbedeutung gewinnen können.

b) Unter abgeleiteten intensivierenden Faktoren verstehen wir den Zwang zum Sehen und alle diejenigen Erregungen der Aufmerksamkeit, die Wahrnehmungsinhalte durch ihre intensive Fremdbedeutung erlangt haben, und die als Eigenbedeutung dem Sehinhalt verbleiben, auch wenn die Fremdbedeutung weggefallen, oder der Inhalt als Gebilde isoliert ist. Wir könnten auch von Latenz der Fremdbedeutungen oder fremdbedeutsamen Sehgewöhnungen sprechen, die auch den eigenbedeutsamen Inhalten zugute kommen. Wir nennen solche Inhalte s e h e n s w ü r d i g. Dazu gehört zunächst die Intensivierung des Neuen, das wir mit Rücksicht auf diese Intensivierung rein für die Wahrnehmung als N e u i g k e i t bezeichnen. Das Intensivierende des Neuen beruht offenbar darauf, daß, während die Fremdbedeutung bei allen übrigen Inhalten feststeht, bei dem Neuen die Fremdbedeutung erst gesucht wird, wir also länger bei ihm verweilen müssen, und es anderseits durch den Kontrast zu dem übrigen Bekannten auffällt; denn innerhalb einer unbekannten Umgebung fällt gerade das Bekannte auf. Diese Erregung der Aufmerksamkeit und stärkere Inanspruchnahme des Sehenwollens, die auf die Beurteilung als fremdbedeutsam zurückgeht, verbleibt dem Inhalt, auch wenn er so isoliert ist, daß die Eigenbedeutung jede Fremdbedeutung unterdrückt.

Dasselbe ist der Fall mit dem A k t u e l l e n. Was das Aktuelle als wirklich oder gegenwärtig an Wichtigkeit für unser Handeln, an Fremdbedeutung voraushat und dadurch für die ästhetische Isolation an Wert verliert, gewinnt es an Intensität, indem die Möglichkeit der Fremdbedeutung uns stärker spannt und so einen Aktualitätswert, ein Interesse auch dem Wahrnehmungsinhalt zuführt, der im übrigen ganz eigenbedeutsam wahrgenommen wird. Es scheint mir zweifellos, daß ein Reh im Walde, von jemand beobachtet, der nur das Leben des Tieres wahrnehmen will ohne sonstige Interessen, intensiver wahrgenommen wird als im Kinematographen, infolge der Gewöhnung, alles Wirkliche wegen des praktischen Interesses für wichtiger zu nehmen als Schein und Bild. Routinierte Erzähler erzählen deshalb

gern Schnurren, die rein eigenbedeutsam sind, als selbsterlebt. Wie ja auch in bestimmten Zeiten ein aktuelles fremdbedeutsames Ereignis ähnliche rein ästhetische Gebilde aktueller und interessanter macht, wie der Krieg die Schlachtenbilder und Kriegsnovellen, die rein ästhetische Bedeutung haben.

Zuletzt rechnen wir hierher alle diejenigen Intensivierungen, die aus der erhöhten Fremdbedeutung von bestimmten Lebensumständen und Personen diesen Umständen nun als Gattung verbleiben, auch wenn sie für den Betrachter keine Bedeutung haben. Der Kaiser hat für uns als Herrscher eine alle anderen Personen überragende Bedeutung, die aber im Begriff und durch indirekte, auch nur begrifflich zu fassende Wirkungen uns allein gegenwärtig wird. Trotzdem erlangt der sichtbare Inhalt der Person dadurch auch eine Sehbedeutung, die uns stundenlang auf sein Erscheinen warten läßt und beglückt, auch wenn das Gesehene sich von dem Anblick eines Generals nicht unterscheidet. Auf Grund dieser Sehbedeutung nennen wir es das Sensationelle. Dasselbe ist aber auch der Fall mit einem großen Verbrecher, mit Unglücksfällen. Ja auch hier läßt sich sagen, daß das Unlustbereitende, zu Fürchtende und dadurch Aufregendere, weil es für die Praxis der Lebensführung bedeutsamer ist und beachtet werden muß, um es zu vermeiden und zu vernichten, gern und lieber gesehen wird als Freudiges, wenn diese Fremdbedeutung wegfällt. Darauf beruht z. B. die intensive Wirkung einer Feuersbrunst. Wie sehr die Dichtung dieses Sensationelle sich zunutze macht, von der Wirkung des Tragischen, der Darstellung von großen Verbrechern an bis zu den Delirien des Grausigen und Wahnsinnigen eines E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Oskar Wilde, ist ja bekannt.

Es leuchtet aber auch ein, wie die Intensivierung des Sehenswürdigen der stärksten isolierenden Mittel bedarf, um eben die Fremdbedeutung, auf die die Gewöhnung des Sehenwollens zurückging, nicht in Kraft treten zu lassen. Deshalb wird auch die Eindeutigkeit der Beschreibung erst gewährleistet, wenn durch Angabe der isolierenden, konzentrierenden und unmittelbar intensivierenden Faktoren die Eigenbedeutung des Ganzen sichergestellt ist. Denn daß wir beim Sehen des Herrschers bewundern, uns durch Gesehenwerden geehrt fühlen können, beim Anblick des Verbrechers in Wut geraten, bei der Feuersbrunst in Mitleid und Verzweiflung, beweist, wie schwer es ist, die Fremdbedeutung von dem Sehenswürdigen zu trennen und dessen Wahrnehmungsintensität allein der Eigenbedeutung zuzuführen.

Von neuem aber erhebt sich jetzt die Frage: wie steht es mit der Isolierung, Konzentrierung und Intensivierung im Worte, d. h. in dem Begriffsmaterial, das als Gedanke der Wahrnehmung entgegengesetzt

zu werden pflegt? Und da wir die Forderung der Anschaulichkeit für die ästhetische Bedeutung der Sprache schon zurückweisen mußten, da ja das gehörte und das gelesene Wort Wahrnehmungsinhalt ist, so ist die Frage nur noch die: wie ist es möglich, auch die Worte zu isolieren, die doch nicht nur etwas bezeichnen, sondern schon immer etwas bedeuten, d. h. für Fremdbedeutungen gebildet sind?

Dabei scheiden für das Problem zunächst alle die gesprochenen Sätze aus, die Personen angehören, die schon einem isolierten, also eigenbedeutsamen Vorgang angehören. Als Teile eines isolierten Ganzen müssen sie auch selber isoliert sein. Es handelt sich vielmehr um diejenigen Sätze, die wir als Mitteilungen an uns aufzufassen gewöhnt sind und deshalb auch als wahr oder falsch beurteilen. Also z. B. Mitteilungen wie: es brennt dort und dort, der Baum blüht, es steht eine Tanne im Walde.

Unter diesen scheiden als unästhetisch, d. h. kaum isolierbar alle die Wortzusammenfügungen aus, die eine bestimmte Fremdbedeutung dadurch vermitteln, daß sie uns die Verwendung eines Wortes lehren, also ein noch nicht verständliches Wort durch andere, verstandene erläutern, d. h. alle Definitionen. Ferner haben Beschreibungen, die sich auf eine Gesamtheit ähnlicher Fälle beziehen, also in der Form des Gesetzes, vor der von Einzelfällen den Vorzug, leichter auf wahr und falsch hin beurteilt werden zu können und auch beurteilt zu werden, da wir auch gewöhnt sind, solche allgemeinen Erfahrungen als Regeln für die Praxis unserer Orientierung in der Welt der Dinge zu benutzen. Der Einzelfall fordert unsere Zustimmung oder Ablehnung in bezug auf wahr und falsch erst heraus, wenn er unseren allgemeinen Erfahrungen direkt widerspricht oder für ein bestimmtes Ziel in Betracht kommt. Also analytische Urteile, Definitionen und Gesetze haben vor der Beschreibung von Einzelfällen einen Denkwert, Wortgebrauchswert und Wahrheitswert voraus, stehen ihnen an ästhetischer Bedeutung nach.

Mit den Fremdbedeutungen aber verhält es sich wie mit den reproduktiven Faktoren der unmittelbar wahrnehmbaren Inhalte so, daß die für die Eigenbedeutung zurückstehen, die für spezielle Bedeutungszusammenhänge Wert gewonnen haben, also die medizinischen, juristischen, alle speziell technischen, mechanischen, chemischen, aber auch alle Beurteilungen, die die Lebensbedeutung für den einzelnen Menschen enthalten, gut, böse, angenehm, unangenehm; so daß als leichtest isolierbar zurückbleibt wieder der allgemeine Weltbegriff, die Beschreibung der Dinge als Körper im Raum, sich bewegend, beseelt oder unbeseelt, mit Eigenschaften der Farbe, der Töneerzeugung und mannigfaltigen Tuns, von reiner Bewegung bis zur bewußten Willens-

handlung. Es sind die Begriffe, die die Grundlage für alle Fremdbedeutungen bilden und uns die Möglichkeit, auf die durch sie bezeichneten Objekte zu wirken, kundtun, aber noch nicht die bestimmte Art des Verfahrens. Es ist das, was wir als Beschreibung der Dinge im Gegensatz zur Beurteilung bezeichnen, indem wir uns gar nicht mehr bewußt sind, daß es als Beschreibung von Dingen doch schon eine Beurteilung enthält, zwar nicht der Dinge, aber der Erfahrungen, auf Grund deren wir zu Beschreibungen von Dingen gelangen. Also die Beschreibungen der Welt mit den natürlichen Weltbegriffen, die zwar die Grundlage für alle Bearbeitungen der Erfahrungen sind, aber noch nicht die bestimmte Art dieser Bearbeitung anweisen, sind isolierter, werden leichter eigenbedeutsam als spezialisiertere Urteilskategorien.

Ferner macht es einen Unterschied, ob ich Objekte beschreibe, die für den, dem sie beschrieben werden, Gegenstand seiner Praxis werden können, oder Personen, die sich Objekten gegenüber so verhalten, wie er selber es tun würde. Die Beschäftigung anderer Menschen, ihr Leben mit der Welt hat natürlich für mich weniger praktischen Wert als Beschreibungen der Dinge, die für mein Leben in Betracht kommen können, vorausgesetzt freilich, daß nicht bereits eine bestimmte Lebensbeziehung zwischen mir und dem Beschriebenen besteht. Hier kann ja aber die Isolierung der zeitlichen Ferne und Unbestimmtheit einsetzen (»es war einmal«) und jede direkte Beziehung entfernen. Ja nur in Worten kann das zeitlich Entfernte gegenwärtige Wahrnehmung statt bloßer Vorstellung werden. So kommt es, daß für die Eigenbedeutung der Wortzusammenhänge die Beschreibungen von Menschen und Menschenleben die Hauptrolle spielen, und wenn von den leblosen Dingen die Rede sein soll, dann in der Form der Personifikation. Die Mythologisierung ist eine Form der Eigenbedeutung der begrifflich bedeutsamen Wahrnehmungen. Die Praxis der Dichtung bestätigt das ja durchaus. Also nicht die Vertretung äußerlich wahrnehmbarer Dinge, die Wiedergabe ihrer Oberfläche bedingt die ästhetische Bedeutung, nicht die Anschaulichkeit, sondern die zurückgeschobene Fremdbedeutung der Objekte, die wir Personen nennen, die selber Empfänger von Fremdbedeutungen, aber am wenigsten fremdbedeutsam sind. Die ethische Eigenbedeutung des Persönlichen kommt der ästhetischen entgegen. So wird aus der Beschreibung die Erzählung.

Die Bedeutung dieser ästhetisch isolierten Wortwahrnehmungen besteht aber hauptsächlich in der Konzentration. Was in unübersehbaren Zeitläuften geschieht, kann in der begrifflichen Vertretung zur rückblickenden Überschau in eine wahrnehmbare Zeitspanne eingefügt werden. Was in Wirklichkeit durch ablenkende gleichzeitige

Geschehnisse in seinem Zusammenhang gestört und unterbrochen wurde, wird in Worten unmittelbar verknüpft. Durch Gliederung der logischen Zusammenhänge in wahrnehmbare Zeiteinheiten (oder zugleich auch Raumeinheiten, sichtbare Abschnitte im Buch), durch Entsprechung und Gruppierung, rhythmische Ordnung solcher Abschnitte kann die konzentrierende Verknüpfung geschaffen werden, die der gerade in Worten besonders stark wirkenden kausierenden Verknüpfung entgegenwirkt, denn die Worte wandeln ja doch selbst die konzentrische Einheit gleichzeitig sehbarer Inhalte, z. B. der Wechselwirkung des Kampfes, in das einseitig gerichtete zeitliche Nacheinander um. Im gesprochenen Wort kann zu der Konzentration der inhaltlichen Bedeutungsordnung noch die Rückbeziehung von Gleichklängen im Reim kommen.

Die Intensivierung kann am wenigsten durch direkte Steigerung der klanglichen oder optischen Wortgebilde erfolgen. Das Hervorheben gewisser Worte durch lauter und leiser, kontrastierende Tonstärken, klangartiges Sprechen, kurz alle Mittel der Deklamation wirken wohl eigenbedeutungsteigernd, aber doch nur im Zusammenhang mit der begrifflichen Bedeutung der Worte, sollen sie nicht sinnwidrig wirken. Denn man kennt ja die falsche Betonung von Herz und Schmerz und Tod in Sätzen, deren Sinn eine solche Betonung nicht verlangt. Im wesentlichen wird also die Intensivierung der Einzelheiten auf eine Bedeutungssteigerung der Begriffe hinauslaufen, diese aber wird, da sie ja auf Fremdbedeutung zurückgeht, im wesentlichen in der Intensivierung der Neuigkeit, des Aktuellen und Sensationellen beruhen; letzteres besonders pflegt den eigenbedeutsamen Inhalten eigen zu sein, die gesteigerte Lebensbedeutung des Inhalts im Guten oder Bösen. Die Intensivierung ist also indirekt, daher aber auch immer in Gefahr, in die Fremdbedeutung hinüberzuführen, unästhetisch zu werden, wörtlich genommen zu werden. Auch hier ist nun die Darstellung ethisch eigenbedeutsamer, isolierter Lebenssituationen und Personen vor jeder Dingbeschreibung im Vorteil, indem sie durch Erzählung der Erlebnisse innerlich erregter Menschen jene direkte psychische Steigerung und Intensivierung der Gefühlswahrnehmungen herbeizuführen vermag, da ja die reproduktiven Faktoren dem Wort genau so eigen sein können wie dem direkten Wahrnehmungsinhalt. Dadurch wird das eigentliche Element direkter Intensitätssteigerung von Wortgebilden die seelische Belebung. Und hier ist nun auch das Mittel der Steigerung eines gefühlsbedeutsamen Wortsinnes durch Zerlegung in eine Mehrheit verschiedener Worte möglich, ähnlich der Verlebendigung eines Klanges in einen gebrochenen Akkord, indem durch Vergleiche, Metaphern eine in einem Sinn konzentrierte Häufung psychischer Andeutungen erzeugt

wird. Denn der Sinn der Metapher ist nicht, eine wissenschaftliche Vergleichung durchzuführen, sondern die logische Form des Vergleiches nur zu benutzen, um inhaltlich und raumzeitlich unzusammenhängende Vorstellungen logisch zu verknüpfen und so trotz des Reichtums verschiedener Wortbedeutungen den Fortgang der Wortzusammenhänge nicht zu unterbrechen. Das Vergleichsobjekt liegt in der Stimmung und der Erhöhung der Bedeutung. Auch der Vergleich, die Metapher machen die sprachlichen Gebilde nicht anschaulicher, sondern nur wortreicher und gefühlsintensiver. Bei Beschreibung lebloser Dinge, ja der alleranschaulichsten wie von Linien und Farben, die, wenn sie ästhetisch eigenbedeutsam sind, gerade nicht in ihrer ästhetischen Bedeutung durch Worte ersetzt werden können, gelingt es uns überhaupt erst durch Vergleiche mit belebten Dingen, durch Gefühlsmetaphern die Intensivierung zu Wortgebilden zu erzielen. Gerade hier ist die ästhetische Theorie vorangegangen, die geglaubt hat, ihre Beschreibungen ästhetischer Gebilde müßten auch selbst eine ästhetische Bedeutung haben, anstatt der phänomenologischen und erkenntnistheoretischen. Jedenfalls zeigt sich auch von seiten der Intensivierung, wie die Beschreibung des einzelnen Lebendigen, d. h. von Menschen und ihren Erlebnissen, der Eigenbedeutung von Wortgebilden besonders günstig ist, und wie anderseits diese ästhetische Bedeutung der Wortgebilde, sowohl was Konzentration des Sinnes und der zeitlichen Verhältnisse, wie was Intensität der Wortwahl und gefühlssteigernden Metaphern anbetrifft, etwas ganz Selbständiges ist, das nicht oder nur in wenigen Punkten mit der unmittelbaren Wahrnehmung des Beschriebenen verglichen werden kann.

Zeigte sich schon hier, daß der Gegensatz der Wortbedeutungen, die eigenbedeutsam geworden sind, zu dem Fremdbedeutsamen nicht in der Anschaulichkeit der eigenbedeutsamen Wortgebilde und nicht im Ausschluß des Gedanklichen und im Ersatz durch Gefühle liegt, sondern im Ausschluß des Wahrheitsinteresses und der Fremdbedeutungen, so wird dies bestärkt dadurch, daß, wenn auch individuelle Lebensbeschreibungen vor allgemeinen Dingbeschreibungen im Vorteil sind, doch auch diese eigenbedeutsam und dadurch ästhetisch werden können. Es ist die Eigenbedeutsamkeit des Geistreichen. Denn wir müssen uns zunächst klarmachen, daß in der Konzentrierung, durch die Sinneselemente zu Gebilden werden, nichts anderes enthalten ist, als was wir in der Verknüpfung von Worten zu Urteilen Denken nennen, und daß in der gesetzmäßigen Verknüpfung des direkt Wahrgenommenen mit reproduktiven Faktoren auch psychischer Art dasselbe vorliegt wie bei der Reproduktion des Wortes, mit dem wir die Erscheinung erkennen. Dieses Logische und Gedanken-

mäßige des Gebildes, das gegenüber den Wirklichkeitserkenntnissen wohl eingeschränkt ist und intensiven Sinneseindrücken mehr Platz läßt, ist doch prinzipiell nicht von diesen verschieden und, da es auf das Ganze des Gebildes geht, sogar als die Hauptsache anzusprechen. Psychologisch nennen wir die entsprechende Tätigkeit des Subjektes Auffassung.

Indem nun schon bei rein optischen oder musikalischen Gebilden durch Abweichung von gewohnten Bildungen dieses logische Element verstärkt werden kann, nennen wir wohl schon das Gebilde, das uns festhält, bis wir es in seinem Zusammenhang erfaßt haben, geistreich, ohne daß es aufhört ästhetisch zu sein, wie gewisse, das Figürliche nur andeutende Bilder oder von der üblichen musikalischen Logik abweichende musikalische Motive.

Für das begrifflich Geistreiche ist auch nur wieder die Frage: wodurch isolieren wir gerade bei Allgemeines aussagenden Urteilen die Fremdbedeutungen, und wodurch konzentrieren oder intensivieren wir den Gedankengehalt, wenn ihn der Ausfall der Wahrheitsbedeutung bedeutungslos zu machen droht? Die Unschädlichmachung der Wahrheitsbedeutung haben wir in der Form des Paradoxons, wo eine grammatisch richtige Wortverbindung doch keinen an der Erfahrung zu prüfenden Sinn ergibt, da die Worte sich widersprechen (»Die Dummheit der Guten ist unergründlich klug«), wo aber doch ein Sinn, ein verständlicher Gedanke mitschwingt, so daß nun mit diesem reproduktiv verstandenen Sinn und dem direkten logischen Widersinn, der Antithese, sich ein Doppelsinn ergibt, eine Intensivierung des Gedankengehalts. Diese logische Intensivierung des Doppelsinns, die das Urteil in seiner wörtlichen Form als praktisch oder wissenschaftlich unbrauchbare Formulierung erscheinen läßt, kann sich nun noch mit den konzentrierenden und intensivierenden Faktoren von Rhythmus, Wortklang und Reim verbinden, wie es bei den Schüttelreimen der Fall ist, wo außer dem Sinn, dem Verständnis des Gedachten noch die Reimverknüpfung und die Auffassung der Gleichheit der Bestandteile der Reimworte (»Käse ist ein Magenschluß, der jeden andern schlagen muß«) zur Häufung und Intensivierung der logischen Elemente beiträgt, so daß selbst, wenn der ausgesprochene Gedanke wahr und brauchbar wäre, nun die gedankliche Eigenbedeutung ihn isolieren würde.

Eine eingehendere Darlegung der isolierenden, konzentrierenden und intensivierenden Faktoren im Geistreichen würde uns schon zu sehr in die einzelnen, inhaltlich verschiedenen ästhetischen Bedeutungsgebiete hineinführen. Worauf es ankam, nämlich zu erweisen, daß weder in Eigenschaften der Dinge noch auch in den Materialien phänomenaler

Art noch in subjektiven Funktionen (Denken, Wollen, Fühlen) das spezifisch Ästhetische zu finden ist, sondern daß es allein aus der Beurteilung phänomenal gegebener Inhalte nach bestimmten Bedeutungsgebieten zu verstehen ist, wird durch das Geistreiche besonders deutlich. Und wenn es uns gelingt, für solche Inhalte gewisse isolierende, konzentrierende und intensivierende Faktoren eindeutig in die Beschreibung und Begriffsbildung hineinzunehmen, dürfen wir hoffen, auch zu einer begrifflichen Systematik von eigenbedeutsamen Gebilden zu gelangen, die nun die Grundlage abgeben für die Untersuchung, wie sich diese Gebilde zu den Objekten verhalten, als deren Erscheinungen wir die Gebilde auch auffassen können, und zu den Subjekten, denen diese Objekte erscheinen.

VI.

Der Anteil des Denkens am musikalischen Kunstgenuß.

Von

Paul Feldkeller.

> »Musik ist die zudringlichste und auch wieder die nachsichtigste Kunst. Die jämmerlichste Drehorgel, so sich vor unserem Haus postiert, muß man hören, aber zuzuhören braucht man selbst einer Mendelssohnschen Symphonie nicht.« Eduard Hanslick.

I.

Es kann davon keine Rede mehr sein, daß man das Wesen irgendwelcher ästhetischer Werte im denkenden Erkennen suchen darf. Früheren Zeiten war freilich die Ansicht geläufig, das ästhetische Verhalten sei ein »dunkles« Erkennen. So ist das Schöne für Leibniz die dunkel vorgestellte Harmonie, die Ästhetik für Baumgarten eine Theorie der dunklen Vernunft (*gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi;* R. Zimmermann, Gesch. d. Ästh. 166 ff.). Bei dem geringen Grade, in dem man Denk- und Vorstellungs- von anderen Erlebnissen unterschied, ist dieser Intellektualismus verständlich, ja er beeinflußt noch den Vater des modernen Voluntarismus, denn auch für Schopenhauer ist das ästhetische Verhalten eine »Erkenntnis der Ideen«, und bezüglich der Musik spricht er von einem intuitiven Erfassen der Zahlenverhältnisse (Welt a. Wille u. V. § 52).

Es bedarf wohl in der Gegenwart keiner weitläufigen Darlegung mehr, daß dem Intellekt eine solche Bedeutung für den reinen Vorgang des ästhetischen Genießens nicht zukomme. Abgesehen davon, daß der Intellekt und seine Produkte durchaus Gegenstand des Genießens sein können, ist er auch wichtig für das Zustandekommen des ästhetischen Verhaltens als ein Faktor neben anderen, mit welchen er den ästhetischen Genuß vielfach erst ermöglicht. Nimmermehr aber hat trotz vereinzelter gegenteiliger Meinungen auch in neuerer Zeit[1]) der Kern, das eigentliche Wesen des ästhetischen Ge-

[1]) So bei Willi Nef, Die Ästh. als Wiss. d. anschaul. Erkenntnis, Leipzig 1898. Vgl. auch Edith Landmann-Kalischer, Über den Erkenntniswert ästh. Urteile, Arch.

nießens etwas mit dem erkennenden Denken zu tun. Als ein solcher Faktor aber läßt sich das Denken nicht einmal für die Stimmungskünste ausschließen, am wenigsten, wie mir scheinen will, für die Musik, wenn auch gerade betreffs der mehr formal gehaltenen Künste (Architektur, Tanz, Musik) Kant mit seinem Protest gegenüber Baumgarten und seinen Nachfolgern recht hat: daß das ästhetische Verhalten es mit keinerlei »verworrener« Erkenntnis (des Vollkommenen)[1] zu tun habe.

Diese Auffassung von dem Fehlen jedes Erkennens hat sich durchgesetzt. Die »Verworrenheit« aber will man nicht aufgeben. Bis in die neueste Ästhetik hinein pflegt darauf hingewiesen zu werden, daß der ästhetische Genuß einen gewissen Mangel an Klarheit und Deutlichkeit zur Vorbedingung mache. Nun werden wir für jedes Kunstwerk, aber auch jeden anderen Gegenstand ästhetischen Betrachtens, sehr wohl Klarheit fordern, wenn wir die alte Deskartes-Leibnizsche Terminologie beibehalten und sie hier sachentsprechend anwenden, d. h. also Unverwechselbarkeit, Unterscheidbarkeit. Im Sinne derselben Terminologie kann dann allerdings von »Deutlichkeit«, d. h. durchgängiger logischer Bestimmtheit der Bestandteile keine Rede sein.

Die Deutlichkeit überhaupt aber dürfen wir selbst für die Gegenstände der ästhetischen Kontemplation nicht ablehnen. Es ist auch noch eine andere als abstrakt-logische Deutlichkeit, d. h. In-sich-bestimmtheit möglich. Sie besitzt besondere Bedeutung für die Musik und ist in bezug auf diese unser Problem.

Es gibt eben auch eine ästhetische Deutlichkeit, d. h. eine Wohlgeordnetheit und Gliederung, die positiven ästhetischen Wert besitzt. Darüber viele Worte zu verlieren, erscheint nicht angebracht, hat man doch sogar die gefällige Gliederung und dadurch bedingte Überschaubarkeit des ästhetischen Objekts, welche eben durch unsere beziehende Tätigkeit (also des Verstandes) zustande kommt, zur ästhetischen Norm erhoben. In dieser Norm befriedigt sich nach Volkelts Worten (Syst. d. Ästh. I, 584) die Intelligenz, die Vernunft. Obwohl nun bei der Musik von ausgesprochenem, aktuellem Denken wie z. B. bei der Wortlyrik keine Rede sein kann, müssen wir dennoch für die Erfassung der Musik die Apperzeption in Anspruch nehmen, die als die Grundfunktion des Verstandes zu gelten hat. Ohne eine solche Apperzeption kommt bekanntlich keine Melodie zustande, da diese mehr ist als die Summe der Einzeltöne, wie man oft genug dargelegt hat.

---

f. d. ges. Ps. V, 263—328. Nach Georg Hirth besteht das künstler. Schaffen in einem log. Denkakt. Vgl. dazu Volkelt, Ästhetik I, 584.

[1]) Kr. d. Urt. Kehrbach 75.

Von den vielen Fassungen des Apperzeptionsbegriffes bedienen wir uns bei dieser Untersuchung eines ganz bestimmten. Wir betonen den synthetischen, vieles zusammenfassenden, mithin vereinheitlichenden Charakter der Apperzeption, welche zu den gegebenen Perzeptionen ein ganz neues, das Mannigfaltige beherrschendes Moment hinzufügt.

Dieses beherrschende Moment kann zweierlei voneinander grundverschiedener Art sein, nämlich einmal verstandesmäßig und ein anderes Mal konkret (»gefühlsmäßig«) gefärbt. Wir unterscheiden demgemäß eine verstandesmäßige und eine konkrete Apperzeption. Vorzüglich jene ist in der landläufigen Terminologie als Apperzeption bekannt und nach Kant die allgemeinste Verstandesfunktion (Kr. d. r. V. Kehrbach 129). Alles Denken, insofern dieses ein Verknüpfen und Aufeinanderbeziehen enthält, beruht auf ihr. Durch die apperzeptive Beleuchtung mittels Vergleichen, Unterscheiden, Gruppieren, Isolieren, Zusammenfassen usw. kommt diejenige Deutlichkeit in die Vorstellungen, deren fortschreitenden Werdeprozeß wir, wenn jene genannten Phasen der Verstandestätigkeit als logisch bedeutsame zu Bewußtsein kommen, erkennendes Denken nennen. Zur Verstandestätigkeit im weiteren Sinne gehört dagegen jenes Vergleichen usw. immer noch, auch wenn diese Prozesse nicht logisch betont sind. Wir kommen hiermit unmittelbar bereits auf die musikalischen Erscheinungen zu sprechen, da Melodien wie Harmonien solche apperzipierende Verstandestätigkeit ohne spezifisch logische Betonung erfordern.

Die verstandesmäßige Apperzeption, soweit sie noch nicht zum eigentlichen Denken geworden ist, sondern noch in jenem Stadium der bloß als deutliche erlebten (noch nicht gedachten) Vorstellungen verharrt, bezeichnen wir als hypologische. Sie ist überdies entweder eine intuitive, wo sie eine Mannigfaltigkeit simultan perzipierter Eindrücke vereinheitlicht, oder eine diskursive, wo diese Eindrücke sukzessiv aufeinanderfolgen, aber perseverieren und so eine Apperzeption ermöglichen. Jener intuitiven (also nichtsdestoweniger verstandesmäßigen) Apperzeption begegnen wir z. B. beim Auffassen geometrisch leicht zu begreifender Figuren, ferner simultaner Töne, die keine Akkordverschmelzung oder eine ähnliche Synthese eingehen, deren Verhältnisse zueinander aber sehr wohl als deutliche und unverwechselbare empfunden werden. Ganz das gleiche gilt von der diskursiven Apperzeption, die sich in der Melodie vorfindet, nur daß hier zu den Intervallen der Tonhöhe die der Zeit hinzukommen.

Um zwei wesentlich verschiedene Arten musikalischer Phänomene auseinanderzuhalten, sind die verstandesmäßige und die konkrete

Apperzeption streng voneinander zu trennen. Man verdeutlicht sich diesen Unterschied vielleicht am besten an optischen Eindrücken. Rein verstandesmäßige Apperzeption findet statt an geometrischen Figuren, welche bereits bekannte mathematische Sätze leicht erkennen lassen und deren Strecken- und Winkelverhältnisse uns, sei es mit einem Blick, sei es nach einiger Zeit, deutlich werden. Dieselbe Apperzeption hat statt, wo wir in einer uns bislang unbekannten Gegend uns hinsichtlich der Himmelsrichtung, der Lage der Dörfer, der Richtungen des Weges usw. orientieren. In allen diesen Fällen liegt ein Wissen um Beziehungen vor, das unter Umständen als hypologisch (wegen des unbegrifflichen Charakters) und »intuitiv« (wegen der simultanen Eigenschaft) zu bezeichnen sein mag. Dieses intellektuelle **Wissen um die Beziehungen** nimmt dagegen sogleich ein Ende, wo die Bestandteile dieses Wissens eine Verschmelzung eingehen, welche die bisherige intellektuelle Unterscheidbarkeit der Beziehungen erschwert oder gar unmöglich macht. Diese Verschmelzung (als Produkt) ist in der geläufigen Terminologie zwar als »Apperzeption« weniger bekannt, vielmehr als »Gestaltqualität«. Sie hat jedoch mit der verstandesmäßigen Apperzeption das Moment der Vereinheitlichung gemeinsam, nur das Wie und die Begleitumstände dieser Vereinheitlichung sind verschieden.

Die Apperzeption schlechtweg als Produkt, unter welche auch die Gestaltqualität zu befassen ist, soll Einheit eines Mannigfaltigen sein. Nach dem Verhältnis dieser beiden (Einheit und Mannigfaltigkeit) zueinander lassen sich mehrere Spielarten der Apperzeption hinsichtlich ihres verstandesmäßigen oder ihres konkreten Charakters feststellen. Beide Sorten von Spielarten entsprechen einer divergierenden und einer konvergierenden Richtung der Apperzeption. Bei jener wird neben der notwendigen Einheit auch in mehr oder minder hohem Grade die Mannigfaltigkeit betont, bei dieser dagegen vorzüglich die Einheit, Verschmelzung. Dabei entspricht die Betonung des Mannigfaltigen als der Summe der Relationsglieder samt ihren Relationen dem Verstandesmäßigen, der Divergenz, die Betonung der Einheit der Konkretion, Konvergenz (um den irreführenden Ausdruck »das Gefühlsmäßige« zu vermeiden). Diese Unterscheidung der verstandesmäßigen (divergierenden) von der konkreten (konvergierenden) Apperzeption ist für die Musikästhetik grundlegend, freilich nicht jedem von vornherein geläufig. Die verstandesmäßige oder divergierende Apperzeption ist charakteristisch für die Melodie der klassischen Musik, besonders für Fugen aller Art, die man darum bezeichnenderweise mit Ornamenten zu vergleichen pflegt. Wer hier nicht verstandesmäßig die simultanen

Melodiefiguren jede für sich apperzipiert (also das Mannigfaltige betont), sondern zugunsten einer Vorherrschaft der Vereinheitlichung vorkommende simultane Klänge miteinander zu Akkorden verschmelzen läßt, statt sie — was schwerer ist — auseinanderzuhalten und dennoch zu apperzipieren, der genießt nicht im Sinne des Komponisten, hört keine Fuge.

Bleiben wir bei der divergierenden Apperzeption, so werden für die Auffassung der Fuge immer noch zwei Möglichkeiten übrig bleiben. Wir können nämlich die simultan gehörten Klänge als simultane apperzipieren, wir können sie anderseits in die sukzessive Ordnung einer der simultanen Melodien der Fuge einreihen, und hier wieder der vom Komponisten gemeinten oder einer anderen. Wir haben hier ein äußerst instruktives Beispiel für rein verstandesmäßige Apperzeptionen in der Musik. Dieses Disponieren mit den Elementen des Musikstücks, in gewissem Sinne willkürliche Gruppieren der Klänge, Vereinigen und Trennen, Zuordnen und Gliedern ist eine Tätigkeit des Intellekts, der es hier, wie so oft auch bei der Auffassung der optischen Wahrnehmungen, mit dem Ordnen sinnlicher Elemente statt mit reinen Begriffen zu tun hat. Eine Verstandestätigkeit bleibt dies Verfahren darum doch, wenn es hierbei auch nicht begrifflich-logisch, sondern »hypologisch« zugeht. Dies hypologische Verständnis, wie es besonders die Fuge und viele Wahrnehmungen und Erfahrungen des Alltags erfordern, ist das entwicklungsgeschichtlich ursprünglichere.

Haben wir somit das Wesen der verstandesmäßigen Apperzeption, wie sie rein und unverfälscht sogar für eine »Stimmungskunst« wie die Musik Bedeutung hat, im Unterschied zur konkreten erfaßt, so verlohnt es sich, die verstandesmäßige Apperzeption noch etwas näher zu charakterisieren. Wir erkennen ihr allgemeinstes Wesen in dem intellektuellen In-Beziehung-setzen **überhaupt** der jeweiligen Gegenstände zueinander. Und diese ganz allgemeine und indifferente Synthesis bzw. Relation ist notwendig für das Zustandekommen der erst jetzt möglichen besonderen Relation wie der des Unterscheidens, Zuordnens, Gruppierens, Überordnens, Unterordnens usw. Es ist klar ersichtlich, daß zu diesem Zweck die Mannigfaltigkeit der Elemente, die Fülle ihrer Quantität betont und auf keinen Fall verwischt werden darf. Denn das intellektuelle Ordnen dieser Mannigfaltigkeit ist der Zweck dieser (der verstandesmäßigen) Apperzeption, die Vereinheitlichung ist bloßes Mittel zu diesem Zweck und kann darum nur eine höchst lockere Einheit erzielen, weil ja die Ordnung der Mannigfaltigkeit hervortreten und herrschen soll. Diese Einheit als allgemeinste Relation hat also eine lediglich technische und damit fiktive Bedeutung (im Sinne des Vaihingerschen »als ob«), keinerlei

sachliche oder »abbildliche«, da ohne eine überschauende Synthesis, welche notwendig eine gewisse, wenn auch vage Einheitlichkeit erzeugt, jene bezweckte Ordnung der Mannigfaltigkeit nicht zustande kommen kann. Diese ganz vage und allgemeine Relation kommt sprachlich durch das indifferente »und« zum Ausdruck, so in den Worten »Tokio und der Sirius (sind zwei Dinge)«, welches darum kein negatives Korrelat hat. Von dieser allgemein-funktionalen und spezifisch apperzeptiven Einheit, die allen Verstandesfunktionen, auch denen des Sonderns und Unterscheidens, zukommt, trennen wir die besondere Relation der Einheit neben der der Trennung u. a. Diese Einheit ist nicht mehr notwendiger Begleitumstand jeder Apperzeption, sondern einer ihrer besonderen und gelegentlichen Inhalte. Wir begegneten ihr in dem Fugenbeispiele, wo die simultanen Einzelklänge der zufälligen Harmonie in der Fuge fehlerhaft als einheitlich zusammengehörige — wiewohl rein verstandesmäßig! — aufgefaßt wurden. Wo die Apperzeption dagegen die Einzelklänge — zwar nicht getrennt, weil jene indifferente Einheit gewahrt bleiben muß, aber — als getrennte gruppiert, da haben wir die besondere Beziehung der Trennung, welche der positiven der Zuordnung entspricht.

Hart neben diese verstandesmäßige Apperzeption in Reinkultur stellen wir nun die absolut konkrete. In ihr dominiert nicht nur die Einheit, sondern sie wird durch sie, welche jede Spur einer Mannigfaltigkeit aufgezehrt hat, dargestellt. Nicht bloß die allgemeine, formale, sondern auch jene besondere, inhaltliche, sachliche Einheit ließ die von ihr zusammengefaßten Elemente in klarer Unterschiedlichkeit erkennen. Diese dritte Einheit dagegen stellt etwas völlig Neues dar, das sich an die Stelle jenes Mannigfaltigen setzt, das nun zu existieren aufhört. In unserem Beispiel brauchen wir in der Vereinheitlichung der simultanen Einzelklänge der Fuge nur noch einen Schritt weiter zu tun, nämlich diese Einzelklänge unter Vernichtung ihres Charakters als eines zusammengesetzten Komplexes als Akkord zu hören. Wie weit diese absolute Vereinheitlichung möglich ist, kann fraglich sein, niemals aber, daß sie vorkommt. Im ersten Moment seines Gehörtwerdens, namentlich bei fehlender Präperzeption, hören wohl die meisten musikalisch Gebildeten einen einfachen Akkord als unzusammengesetztes, wenn auch eigenartiges Phänomen. Daß sich für die folgenden Momente die zergliedernde Tätigkeit der Aufmerksamkeit bemerkbar macht, welche ihn in Einzelklänge zerlegt, kann an jener Tatsache nichts ändern. An dem aus Prime und Oktave zusammengesetzten Akkord zeigt sie sich am instruktivsten. Hier haben wir es mit der Gestaltqualität in Reinkultur als einem absolut einfachen Phänomen zu tun, das keine Mannigfaltigkeit, Zusammengesetztheit mehr erkennen läßt.

Gerade dieser letzte Umstand unterscheidet die Gestaltqualität wesentlich von der verstandesmäßigen Apperzeption.

Aber schon diese Bemerkungen zeigen, daß bei weitem nicht alle Akkorde solche reinen Gestaltqualitäten sind. Für musikalisch Gebildete ist die Regel doch die, daß die Teilklänge wenigstens hinsichtlich ihres bloßen Daseins unterschieden werden, wenn schon nicht immer nach ihrem Verhältnis zueinander. Es sei auch hier bemerkt, daß dieses »Unterscheiden« zwar als intellektuelle, aber nicht als eigentlich logische, sondern »hypologische« Funktion zu bezeichnen ist. Was nun gar die Melodie anlangt, so ist für sie eine rein gestaltqualitative Auffassung ausgeschlossen. Es liegt dies an den schon objektiv, nämlich durch die Zeit, getrennten Klängen, welche deshalb einer restlosen Verschmelzung widerstreben. Wir finden darum bei der Melodie einen aus den beiden charakterisierten Extremen gemischten Typus vor, der natürlich nicht durchgängig einheitlich ist. Er zerfällt in zwei Untertypen, deren jeder, wiewohl auf einer mittleren Linie in den andern übergehend, sein charakteristisches Gepräge hat, wodurch sie in einen für die Musikgeschichte bedeutsamen Gegensatz gerieten. Beim ersten Melodientypus herrscht die gemessene Mannigfaltigkeit über die nichtsdestoweniger vorhandene (aber eben darum nicht mehr reine, d. h. absolut einfache) Gestaltqualität, beim zweiten aber die Gestaltqualität als neu hinzukommendes, leuchtendes und krönendes Etwas über die dennoch unterschiedlichen, aber nicht betonten, weniger geordneten Teilkomponenten. Wir erkennen in der ersten Charakterisierung den bekannten klassischen Musiksatz, in der zweiten die mehr impressionistisch gehaltene Melodie, welche besonders durch Weber, Liszt und R. Wagner Einfluß und Ansehen gewonnen hat und die man auch die romantische nennen könnte (da man von »romantischer« Musik spricht), obwohl sie älter ist als die Romantik, so namentlich sich bei Beethoven findet[1]).

II.

Nach diesen Erörterungen über die allgemeinste und elementarste intellektuelle Funktion und ihre Bedeutung für die ästhetisch wichtigste

[1]) Ribot (*La logique des sentiments* 1912, S. 134 f.) unterscheidet »*musique extérieure*« und »*musique intérieure*« (»*musique vide*« und »*musique pleine*«). Jene ist nur eine »Architektur der Töne« ohne Stoff oder Inhalt. Sie erschöpft sich in Tonzusammenstellungen, kunstvollen Modulationen, originellen Rhythmen usw. Dahin gehört die nachahmende, tonmalende, rein deskriptive Musik, ferner die reinen Bravourstücke, in denen die technische Erfindung zuungunsten des Gefühlsausdrucks vorherrscht. Die »*musique intérieure*« dagegen behandelt die inneren Zustände, doch nicht in ihrer intellektuellen Gestalt (als Gedanken oder Vorstellungen), sondern als eine Offenbarung der schöpferischen affektiven Einbildungskraft.

Zweiteilung der musikalischen Phänomene betrachten wir zunächst die Verstandesfunktionen besonderer Art, welche für die verstandesmäßige Apperzeption und damit für die »klassische« Musik charakteristisch sind. Wir werden dabei natürlich auch der »romantischen« oder impressionistischen Musik gedenken müssen, wo diese Charakteristika auch für sie eine, wenn auch nicht so ausschlaggebende, Bedeutung haben, oder wo sie direkt Gegensätzliches zeigt, das zur Illustration herangezogen werden muß. Unsere Zweiteilung ist ja nicht so zu verstehen, als ob es außer den genannten zwei Typen nicht noch andere gebe. Wohl aber sind sie die zwei charakteristischsten und einander am extremsten gegenüberliegenden im Gegensatz zu den übrigen Spielarten.

Im Unterschied zum bloßen Geräusch, dem sich manches bessere moderne Musikstück teils absichtlich, teils unabsichtlich annähert, enthält die ältere, rationalistische Musik bestimmte und deutlich zu unterscheidende Verhältnisse der Tonhöhen, Tonstärken, Zeitmaße und Klangfarben. Sie lag bei ihrer nüchternen Verständigkeit ganz im Zuge der klassischen Aufklärungszeit, und es ist auch für die Epoche der neuesten Aufklärung (betontes Wirtschaftsleben, Technik, Naturalismus), die noch nicht beendigt ist, für die erstarkte Freude an unserem klassischen Musikschatz und die neuen in derselben Richtung liegenden Kompositionen charakteristisch. Es ist keine Frage, daß diese Musik, indem sie sich als Kunst vom bloßen unkünstlerischen Geräusch entfernt, sich den optischen Phänomenen annähert. Denn der optische Sinn ist unser eigentlicher Vorstellungs- und Orientierungssinn und unser am meisten intellektuell gefärbter Sinn. In den Gehörsbildern besitzt auch der akustisch Angelegte nur unvollkommene Instrumente der Veranschaulichung. Es herrschen hier wie bei den Worten die Assoziationen nach Bewußtseinsnachbarschaft (Kontiguität) vor, dagegen beim optischen Vorstellen die nach Ähnlichkeit. Die Gesichtsvorstellungen besitzen darum diejenige Anschaulichkeit, die der praktische Verstand, die Naturwissenschaft und Technik brauchen. Etwas sich vorstellen, sich erinnern heißt deshalb vorzugsweise, es sich optisch vorstellen, und selbst wo wir Melodien reproduzieren wollen und uns dabei anstrengen müssen, rufen wir mit Vorliebe auch das optische Bild, sei es des gedruckten Notenblattes, sei es des Musiksaals usw. in Erinnerung. Den optischen Sinn zeichnet in wohltuendem Gegensatz zum akustischen ein stark logisch-mathematischer Charakter aus. Darum ist er das am weitesten entgegenkommende Werkzeug für Naturwissenschaft, Technik und die Praxis des Alltags. Wie der französische Gartenkünstler mit Zirkel und Lineal aus urwüchsigen Wiesen, Wegen, Teichen, Hecken, Bäumen genau symmetrische Gebilde her-

stellte, so der Tonkünstler aus dem Urwald der Naturgeräusche streng bemessene und geordnete Tonfiguren. Man hat viel über das »Abbilden«, »Darstellen« der Musik gestritten. Nun, wenn überhaupt bei der intellektualistischen Musik eine Rede vom Abbilden sein darf, so ist es der Verstand, der sich in ihr »darstellt«, indem er sein Geschöpf nach seinem Ebenbild gestaltet. Eine Zeit, die wenig Freude an der Erhabenheit der Alpen, an der Majestät des zornigen Meeres, wohl aber an einer gutangelegten und wohlgepflasterten Kleinstadt, einer genau abgezirkelten, symmetrischen Parkanlage französischen Stils empfindet, wird auch solche Musik bevorzugen, welche wenigstens einige jener an optischen Bildern gerühmten Eigenschaften besitzt, vor allem die Gliederung, die das Ganze einteilungsfähig macht, besonders auch stark betonten Rhythmus und gleichbleibenden Takt. Jegliche Extravaganzen, wie Taktwechsel, Synkopen, chromatische Tonfolgen und daraus resultierende Unübersichtlichkeit, werden abgelehnt, als schwer zu apperzipierende und darum nicht zu behaltende Tüfteleien, unmotiviertes und darum unvernünftiges Zeug bewertet. Und dies geschieht ganz mit Recht, weil die rein intellektualistische Musik Produkt, wenn man will: »Selbstdarstellung«, des Verstandes ist und somit für unmotivierte Extravaganzen keinen Raum bietet. Durch Häufung gleichzeitiger musikalischer Figuren wird, wie in der deutschen klassischen Musik, das Bedürfnis nach Übersicht, Erfassung gesteigert, aber auch befriedigt, worin gerade das Reizvolle besteht. Das hat aber die Klarheit und leichte Erfaßbarkeit der Einzelfiguren zur Voraussetzung, die nicht die (wenigstens für das erste Anhören) molluskenartige Charakterlosigkeit der Melodien der impressionistischen Musik aufweisen dürfen.

Diese Art Musik stellt sich uns also, trotz der immerhin dazukommenden Gefühlselemente, als eine Art Apperzeptionsspiel dar, wie wir derlei Verstandesspiele auch sonst haben; ich erinnere an das nicht vom plumpen Gewinnenwollen geleitete, sondern mit Meisterschaft und Eleganz durchgeführte Schachspiel, das freilich derartig hohe Anforderungen an die Apperzeption stellt, daß ihnen nur ganz wenige Menschen einigermaßen genügen. Viel leichter ist die musikalische Apperzeption beim aufnehmenden Genuß der Musik, wobei sich der Hörer wesentlich passiver verhalten kann. Freilich ist ein gut Teil Aktivität erforderlich, um das Musikstück als vom Komponisten gewollte reine Form adäquat und in allen seinen absichtlich hergestellten Beziehungen, Verhältnissen zu erfassen. Das Festhalten, Vergleichen, Wiederfinden, Wiedererkennen und Unterscheiden dieser Beziehungen trägt zu dem großen Reiz dieses intellektuellen Kunstgenusses bei. In anderen Kunstgattungen (Wortkunst, Plastik, Malerei)

ist das Aufspüren dieser Formverhältnisse dem reinen Erfassen oft genug abträglich und vom Künstler selbst weder gefordert noch gewünscht. Hier aber ist mit Hanslick nichts als Form, und diese Tonverhältnisse und -bewegungen sind der ganze vom Tonkünstler »dargestellte« »Inhalt«.

Solche Tonverhältnisse und -bewegungen elementarster Art sind die Kategorien des musikalischen Verständnisses von der gegenwärtig behandelten Art. Es handelt sich hierbei nicht mehr um jene vorhin erwähnte allgemeinste, rein technische Apperzeption; denn das Zusammenauffassen zweier optischer wie akustischer Phänomene ist noch kein sachlich berechtigtes Auffassen zusammengehöriger Dinge. Zumal dem naiven, ungeschulten Verstand ist diese Verwechslung ganz geläufig. Da wird als sachlich durch einander bedingt und zusammengehörig aufgefaßt, was im rein äußerlichen Verhältnis räumlicher oder zeitlicher Kontiguität zueinander steht, wird aus dem *post hoc* ein *propter hoc* gemacht usw. Darum eignet sich der kindliche wie der tierische Verstand gar nicht zum Aufnehmen intellektueller Musik, weil bei dieser das räumlich oder zeitlich beieinander Liegende und somit nur technisch zu Apperzipierende damit noch nicht sachlich apperzipiert werden darf, umgekehrt aber für die technisch-äußerliche, naive Auffassung fern voneinander liegende Töne, musikalische Phrasen, Motive aufeinander bezogen, in die sachlichen Verhältnisse der gewollten Korrespondenz zueinander gebracht werden müssen, als da sind: Identität (so beim Stollen), Symmetrie (modifizierter Stollen), Kontrast (musikalische Gegenbewegung) usw. Eine ins einzelne und kleinste gehende Betrachtung der Formen des Bars, der Sonate, des Rondos usw., die hier nicht vorgenommen werden kann, wird das Gesagte bestätigen.

Eine Hauptbedingung für die Verwendbarkeit solcher Verstandeskategorien ist und bleibt die durch Perseveration und Reproduktion ermöglichte Überschaubarkeit des gesamten Tonkomplexes und damit die bereits ausgesprochene Annäherung an den optischen Sinn, der bereits von Haus aus, was auch die Theoretiker der genetischen Raumanschauung zuzugeben pflegen, eine Anlage zur koordinierten Extensität mitbringt, die den akustischen, sukzessiv verlaufenden Naturgeräuschen fehlt und erst künstlich an die akustischen Phänomene herangebracht werden muß, weshalb die Musik — wegen dieser Bearbeitung nach Analogie der Phänomene eines fremden Sinnesgebiets — in viel höherem Maße ein künstliches Produkt ist als sämtliche übrigen Gattungen der Stimmungskunst, Tanz, Architektur, Gartenkunst, Pyrotechnik miteinbegriffen. Allen diesen Künsten ist die ursprüngliche Unordnung, Roheit, Naturwüchsigkeit des Materials gemein. Eine Kraftleistung

überschüssiger Verstandeskräfte, nämlich des Apperzeptionstriebes, ist es, welche diesen rohen Stoff intellektuellen Gesetzen gemäß bearbeitet und uns sowohl erstens an dieser Kraftprobe selbst als auch zweitens an dem fertigen Produkt Vergnügen empfinden läßt. Viel mehr als dieses Vergnügen will und kann eine zu künstlich gesetzte Orgel- oder Klavierfuge nicht geben. Denn die hier aufs äußerste angespannte Aufmerksamkeit muß jedes sensuelle wie motorische Vergnügen ersticken. Daß bei der größeren Menge klassischer Musik auch noch dieses mitsamt der »Einfühlung« in die Gemütsstimmung eine große Rolle spielt, bleibt von der unumstößlichen Erkenntnis unberührt, daß das historische Phänomen des klassischen Musikgenusses zwar zur Not diese sensuellen, motorischen und emotionalen Arten der Lust, niemals aber jene beschriebene intellektuelle entbehren kann. Mittels dieser intellektuellen Überschaubarkeit nach Analogie der optischen Phänomene sind nun auch die Kategorien der räumlichen Anschauung ohne weiteres auf den musikalischen Satz übertragbar. Wir apperzipieren die Teile der Gesichts- wie der musikalischen Wahrnehmungen als zusammengehörige oder zu trennende, als (räumliche) Einheit oder Mehrheit, als Vollständigkeit (Totalität), als Organismus oder Konglomerat. Wir nehmen die Fülle zwischen zwei Punkten wie auch die Lücke wahr, die Zentralisation einer Figurengruppe in einem alles beherrschenden Punkt, d. h. Über- und Unterordnung wie auch Nebenordnung, Korrelation nach Gleichheit, Ähnlichkeit und Kontrast. Es sind das noch keine im eigentlichen Sinne logischen Funktionen. Der »Inhalt« der musikalischen Phrase ist kein Urteil, weil ein solches nur in repräsentierenden Zeichen, nicht für sich seienden Gegenständen ausdrückbar ist, welche die Töne doch sein wollen. Das hindert jedoch gar nicht, daß in den Tönen »schlichte« Wahrnehmungsurteile stecken, die uns hier nichts angehen, da sie nicht von spezifisch musikalischer Bedeutung sind. Solche Bedeutung kommt indes jenen aufgezählten Verstandesformen zu, die nicht der »Ausdruck« oder »Inhalt« des musikalischen Satzes, wohl aber der Weg, das Bett sind, in dem der Fluß der musikalischen Bewegung dahinströmt, die Form, in der sich der musikalische Satz »ausspricht«.

Diese Verstandesformen der Gliederung werden nun gewöhnlich in »schlichten« Apperzeptionen gedacht, die stets Urteile implizieren. Sie können auch Betonung erfahren, gewinnen jetzt aber immer noch nicht logischen Charakter in dem gewöhnlichen Sinne, so wenig beim Erfassen der Proportionen einer Statue, eines Gebäudes logische Funktionen erlebt werden. Vielmehr werden lediglich jene mittels der Verstandesfunktionen apperzipierten Proportionen geschaut. Damit diese Verstandesfunktionen zu logischen

Funktionen werden, sind noch weitere Schritte nötig, die der Hörende vollziehen muß.

Bevor wir zu diesen übergehen, sei bemerkt, daß diese Anschauungen der Juxta- und Kontraposition, der Überordnung und anderer Gliederungen nicht zu verwechseln sind mit den technischen Begriffen des Komponisten selbst, die den Hörenden gar nichts angehen, was freilich den Fachmusiker nicht hindert, auch beim Hören die Komposition nach solchen Begriffen zu beurteilen. Solche Begriffe sind: Wiederholung eines Themas auf derselben Stufe, auf anderen Tonstufen, die Vergrößerung, Verkleinerung, Umkehrung, rhythmische und taktische Veränderung, einfacher und doppelter Kontrapunkt usw. usw. Aber wer den Kuchen schmeckt, braucht darum noch nicht zu wissen, wie der Teig angerührt ist. Ebensowenig sind die in der Anschauung der Tonproportionen sich offenbarenden Verstandesfunktionen des Hörenden mit dem Rezept und den technischen Begriffen der Herstellung zu identifizieren. Im Gegenteil sollen die auf die Herstellung weisenden Nähte des Kunstwerkes verdeckt bleiben. Nur der nicht genießende Fachmann wird sie absichtlich aufdecken.

Jene die Gesichts- wie Gehörswahrnehmungen anschaulich gliedernden Verstandesfunktionen haben nun die Möglichkeit, die vorhin angedeutete Entwicklung durchzumachen. Sie waren bisher als rein intuitive gemeint, weil sie simultan waren; und dies gilt auch von den simultanen und daher intuitiven Formen der Musik. Wenn nun das Gesichtsbild durch Hinzutreten der Sukzession zur anschaulichen Bewegung und damit auch unter gewissen Umständen zur Gebärde wird und sonach diskursiven Charakter erhält, so wird die von Natur in viel engerem Verhältnis zur Zeitanschauung stehende Tonfolge diesen diskursiven Charakter erst recht besitzen. In der Regel fassen wir beim unmittelbaren Anhören eines Satzes einer Sonate ja keineswegs diesen Satz mit den übrigen Sätzen zwecks Vergleichung, Kontrastierung usw. zusammen, oder innerhalb eines solchen größeren Satzes den Hauptsatz mit dem Seiten- und dem Mittelsatz. Diese Art der Auffassung betätigen wir erst nach dem Anhören, in der Perseveration und der Erinnerung. Vielmehr erleben wir beim Anhören selbst die Entwicklung nur der jedesmal unmittelbar gehörten Melodie mit, sehen diese vor unseren eigenen Augen Takt für Takt entstehen (ohne daß wir dennoch die Reziprozität des Organischen aus dem Auge verlieren). Wir sehen also den bisher intuitiv, simultan betrachteten Verstandesformen in ihrem Werden und Wachsen zu. Wir legen unser eigenes Leben in die musikalischen Figuren hinein, und gerade auch das Leben, den Rhythmus des sich entwickelnden Denkens. Dies ist ganz besonders zu betonen, da man in dem heute in den Mittelpunkt

der Philosophie gestellten Begriff des »Lebens« ausschließlich Gefühl und Wille zu verstehen pflegt und ganz zu vergessen scheint, daß es auch ein Leben der sich entfaltenden Denkbewegungen, einen lebendigen Denkrhythmus gibt. Die sonst nur geschauten unpersönlichen Verstandesformen der Musik gewinnen ein persönliches Leben, aus dem bloßen Sein wird ein Wollen, ein sich in fest bestimmter Richtung Manifestieren. Jetzt wird aus der Wiederholung, der wiederkehrenden Gleichheit des Motivs einer Fanfare (z. B. der dritten Leonorenouvertüre) eine Betonung, Unterstreichung irgendwelchen, anderswoher zu entnehmenden Sachverhalts, d. h. die Form eines Urteils von ganz besonders starkem kategorischem Charakter mit möglicherweise darauf gegründeter Aufforderung zu irgend etwas. Dies Beispiel ist nun freilich nicht typisch, weil es eine ungewöhnlich auffallende Form der Musik betrifft. Es ist gerade darum aber auch so instruktiv. Denn was von ihm nach der intellektuellen Seite hin gilt, bewahrheitet sich im wesentlichen auch an den übrigen Formen der rationalistischen Musik. Die Verwunderung, ja Verlegenheit (also stark intellektuell charakterisierte Verhaltungsweisen) ist gerade beim Anhören der Fanfare so groß, wenn wir nicht *wissen*, was sie bedeutet, was sie mitteilen will. Wir hören nur die eindringliche Form des Mitteilens. Man erwartet also ein Wissen, eine Mitteilung als Inhalt für die bloße Form.

Solche Urteilsformen sind weniger abgeblaßt und eindringlicher als die bloßen implizierten Wahrnehmungsurteile. Wie die Verstandesformen sind auch die sich in Anlehnung an sie entwickelnden Urteilsformen charakteristisch für den Wert der betreffenden musikalischen Formen. Am tiefsten unter ihnen dürfte der *aufzählende Typus* der Melodie stehen. Er wirkt wegen der andauernden Wiederkehr des gleichen, gar nicht oder schwach veränderten Themas langweilig, ja peinlich, als eine nüchtern aneinanderreihende Deskription. Als solche wirken hintereinander gesungene ganz kleine Strophen z. B. von Kinderliedern, wie sie jeder kennt und die schließlich auf die Nerven fallen. Dazu paßt es, daß bei manchen solcher Lieder jeder Strophentext mit »und« als der am wenigsten logischen Partikel beginnt. Aber auch innerhalb der Kunstmusik findet sich dieser Typus, natürlich nur selten und nicht so scharf ausgeprägt, weil jeder Komponist ihn zu vermeiden trachtet. Ich habe lange Zeit die Takte 2 und 3 und die Takte 4, 5, 6 von Walthers Preislied (»Meistersinger«) als solche öde Aufzählung empfunden, bis die Einbeziehung der Harmonie, der Dynamik und anderer musikalischer und textlicher Faktoren in die Apperzeption den Eindruck verbesserten. Immerhin bleibt der etwas nüchterne Charakter der *nackten* Melodie in ihrem Anfange unver-

kennbar. Ein weiteres Beispiel ist Siebels Lied »Blümlein traut, sprecht für mich« aus Gounods »Faust« (Takte 2, 3, 5—8). Nicht immer höher steht der erzählende Typus der Melodie, dem wir im musikalischen Rezitativ und in der kirchlichen Liturgie begegnen. Im Volkslied dagegen pflegt er sich nicht rein, sondern trotz des häufig erzählenden Charakters mit ausgeprägten logischen Formen verbunden vorzufinden. Er zählt damit bereits zum Typus der eigentlich logischen Verbindung. Zu ihm gehören die weitaus meisten Melodien, die diesen Namen verdienen. Jene Verstandesformen der bloßen Gliederung werden infolge der diskursiven Art der Apperzeption zu echten logischen Funktionen ohne Inhalt, die sich in Urteilsform aussprechen. Dabei ist diese Urteilsform stets positiv, wie ja auch alle Wahrnehmungsurteile nur positiv sein können. Das stimmt zusammen mit der Erkenntnis, daß die Negation ein Produkt der Reflexion ist und solch primitivem Denken, wie dem in der Musik sich niederschlagenden, fehlen muß. Es werden die Verstandesformen der räumlichen Einheit (die Musik hat ihre spezifische Raumform) und Mehrheit zur logischen Einheit bzw. Vielheit. So steht am Anfange der C-moll-Symphonie von Beethoven das Thema in zwei wuchtigen Isolierungen, die, an der darauffolgenden Durchführung gemessen, als logische Einheit erscheinen, die Durchführung des Themas dagegen als Vielheit. Dort wird gleichsam eine große Behauptung hingestellt, hier dagegen viele kleine. Denn da das primitive Denken der Musik den hierfür viel zu abstrakten Gattungsbegriff nicht kennt, so kann die logische Vielheit sich nur im raschen Durchlaufen der verkleinerten und vervielfachten Themen offenbaren. Ebendarum erscheint die Kategorie der Allheit wegen ihres unvermeidlich reflexionären Charakters zur Verkörperung durch die Musik nicht geeignet, sehr wohl dagegen die der Kausalität. Das zuletzt angezogene Beispiel sprach in grandioser Weise ein kategorisches, diktatorisch geltendes Urteil aus; sehr häufig finden wir aber auch ein abhängiges Sein ausgesprochen. So zeigt der zweite Stollen des Liedes »Komm lieber Mai und mache« am Schlusse eine Abweichung vom ersten Stollen, die dennoch lediglich durch diesen bedingt ist, so daß er ohne diesen musikalisch unverständlich wäre. Dieses Bedingtsein ist nun nicht ein objektives, ist nicht nur für den Komponisten da, sondern existiert auch für den Hörenden als ein solcher Eindruck der Abhängigkeit. Erst durch das diskursive Moment der Melodie aber erhält diese Verstandesform solchen logisch-dialogischen Charakter. Die optischen Kunstformen wie die Arabeske zeigen zwar objektiv ebenfalls die Abhängigkeit der einzelnen Teile voneinander. Wegen ihrer Simultaneität kommt es hier aber nicht zu dem Eindruck des sukzessiv verlaufenden Denkens bzw. der Rede.

Denn hier folgt das Bedingte zeitlich auf die Bedingung, dort ist beides gleichzeitig. Man muß sich nur vor Augen halten, daß für den Komponisten das zeitlich Vorhergehende auch durch das Folgende bedingt, das Bedingungsverhältnis also reziprok ist, daß für den Hörenden und Genießenden dagegen meistens, bei starkem Eindruck einer Bedingung sogar immer, der umgekehrte Fall vorliegt: er hört das Bedingte nach dem Bedingenden. Dieses ist der reguläre Denkeindruck und gesetzmäßige intellektuelle Befund. So muß für den genießenden Hörer der Eindruck eines hypothetischen Urteils entstehen. Und dieser erlebte Eindruck genügt zu der Behauptung, der Hörende erzeuge in sich beim unmittelbaren Anhören neben anderem auch die hypothetische Urteilsform, die freilich leer bleibt. Diese Fälle sind Legion. Dagegen werden sich eigentliche disjunktive Urteilsformen schwerlich nachweisen lassen, weil sie wiederum zu stark reflexionärer Natur sind, wenn sie sich in sachgemäßer Weise von den hypothetischen unterscheiden lassen sollen. So feine logische Unterschiede aber dürfen wir auf unserem Untersuchungsgebiet in keiner Weise erwarten. Freilich werden sich Wechselwirkungen, entsprechend den Korrelationen, Wechselbeziehungen der einzelnen Formen aufeinander, nachweisen lassen. Der diskursive, zeitlich verlaufende Charakter der Melodie wird nun tatsächlich meistens den Eindruck hervorrufen, daß — analog der ausnahmslosen Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung — zuerst die Bedingung, hernach die Folge komme. Dann hätten wir eben das hypothetische Urteil mit seinem durchgängigen logischen Unterordnungsverhältnis der Folge unter den beherrschenden logischen Grund. Doch kommt es bei ganz kurzen Motiven vor, daß, da infolge der Perseveration der zuletzt gehörten Takte eine gewisse Simultaneität zustande kommt, der Eindruck entsteht, auch der Grund, die Bedingung, sei wiederum nur bedingt durch die Folge, so daß Wechselwirkung bestünde, die wohl meistens auf die bloße Juxtaposition hinauskommt. Dies dürfte der Fall sein in Takt 3 und 4 des Liedes »Studio auf einer Reis'«, wo sich die konjunktive oder kopulative Urteilsform (beide sind hier ununterscheidbar) einstellt. Auch sonst finden wir logische Verbindungen genug, vor allem Thesen und Antithesen (so in der dreiteiligen Liedform), ein Sein und ein Anderssein, Gegenüberstellungen und dergleichen besonders in der Tanzmusik. Und so finden wir eine reiche Skala logischer Äußerungen im Leben der Melodie, angefangen von der trockenen Erzählung des Sprechgesangs bis zum komplizierten, immer neue Folgerungen ziehenden Kettenschluß im Allegro einer Sonate oder einer Symphonie. Man muß nur nicht haarscharf voneinander unterscheidbare Urteilsformen erwarten, sondern bedenken, daß in der Form der

Musik ein primitives, müheloses Denken niedergelegt ist, dessen logische Formen in nur bis zu einem bestimmten Grade trennbaren Ansätzen vorhanden sind, so daß verwandte Formen rettungslos miteinander verschmelzen. Es bleibt aber das Denken als ein Erfordernis, und darum sind musikliebende Tiere, wie Pferde, wegen nicht genug ausgeprägter Apperzeption dennoch als unmusikalisch zu bezeichnen.

Es tut dringend not, das Mißverständnis auszuschließen, als handle es sich bei all dem hier Gesagten, was manchmal etwas zu sehr auf die Spitze getrieben scheint, um eine durchweg übliche, also für gewisse Musikstücke ausnahmslose Art des künstlerischen Genusses. Weder ist dieses gemeint, noch auch die hiervon verschiedene Ansicht, daß die dargetane Art des musikalischen Hörens vorbildlich sei. Wir enthalten uns vielmehr aller normativen Bestimmungen. Wir wollen nur zeigen, wie großen Einfluß der Verstand, sogar das logische Denken unbeschadet der Gefühlsfaktoren haben kann, dann aber auch, daß das spielende Denken eine gewisse und zwar durchaus regelmäßige, nicht atypische Rolle im musikalischen Kunstgenuß der zur Behandlung stehenden Art spielt. Es ist eben psychologisch unmöglich, daß irgend eine Kunst einseitig das Gefühl oder den Verstand spielend beschäftigt, ohne auch die jeweilig andere Seite unseres Seelenlebens mitzuerregen. Wie sehr auch das dumpfeste Gefühl mit »Verstandes«elementen durchsetzt ist, d. h. mit Elementen, welche die Psychologie als zur »intellektuellen« Seite gehörig betrachten muß, ahnen heute noch die wenigsten. Geläufiger ist die entsprechende Erkenntnis von der Gefühlsdurchsetzung alles tierischen und menschlichen Denkens. Denken und Fühlen sind eben nicht aufeinander zurückzuführen, sondern differenzieren sich im Laufe der tierischen Entwicklung aus einer beiden gemeinsamen Urform, die dann erst jene beiden divergierenden Richtungen der Reaktion zwecks Spezialisierung der Orientierungsfunktionen aus sich entläßt. Je größer die Entfernung von der gemeinsamen Urform, um so größer ist die Differenzierung. Beim korrekten Anhören klassischer Musik werden wir nun in einen künstlichen Seelenzustand versetzt, den uns die Natur nirgends bietet. Denn erstens ist in ihm diese Differenzierung noch recht unentwickelt. Die polyphone Musik der Bach, Mozart u. a. betätigt unser Denken in der angegebenen, mit Hinsicht auf die Wahrnehmungen der anderen Sinnesgebiete wegen des diskursiven Charakters der Melodie recht ausgeprägten Weise, die dennoch im Verhältnis zum gewöhnlichen Denken außerordentlich primitiv anmutet. Genau so primitiv und unentwickelt ist aber auch das Gefühl beim Anhören vorgenannter Musik. Damit zeichnet sich zweitens dieser Seelen-

zustand durch ein Gleichgewicht zwischen der Gefühls- und der intellektuellen Betätigung aus, deren beim intellektualistischen Hörer keine vorherrscht. Das Wesen und der sinnlich erregende Rohstoff der Musik sorgen schon an sich für die Beschwingung der Gefühle, die freilich einige Mitarbeit erfordernde Apperzeption der Formungen des Rohstoffs bringt durch ihr Gegengewicht jene ästhetisch so wertvolle Harmonie in den Gemütszustand.

Denn beide Seiten des seelischen Zustandes (mit dem hier wenig bedeutsamen »Willen«) gehören zur Vollständigkeit des ganzen Menschen. Der Gefühlsbeseelung, der Einfühlung ist man in neuerer Zeit gerecht geworden. Wenig aber war und ist die Rede von der Denkbeseelung, vom Hineindenken in die ästhetischen Phänomene. Und die einseitige Betonung jener ist ebenso ungerechtfertigt, wie die Betonung des Hineindenkens es wäre. Erst beide Faktoren zusammen ergeben das Hineinleben in den Gegenstand. Speziell in der intellektualistischen Musik tun es weder die Bewegungsempfindungen noch die Kraftillusion allein. Der Rhythmus unseres Denkens kommt hinzu. Eine im täglichen Leben so geübte Verrichtung wie das Denken läßt sich bei keinem Spiel und darum auch bei keiner Kunst, am allerwenigsten einer zeitlich-dynamisch verlaufenden, automatisch abstellen. Es würde im Gegenteil Kraft erfordern, es auszuschalten. Das gilt sogar für die ödeste Tanzmusik mit ihrer vorherrschenden Sinnlichkeit, in bedeutend höherem Grade für solche Musik, welche nur für große Apperzeptionsfreudigkeit geschrieben ist.

Die musikalische Denkbeseelung geschieht in personifizierendem Sinn. Bei reiner Instrumentalmusik »leihen« wir das Denken einem unbestimmten persönlichen Etwas, welches besonders bei Solo-, weniger bei Orchestervorträgen mit der sichtbaren musizierenden Person zu verschmelzen strebt, ohne daß dies jemals ganz zu gelingen scheint. Jedenfalls fassen wir den musikalischen Vortrag als Äußerung eines wenn auch unbestimmt gelassenen Subjekts. Diese Äußerung ist noch nichts spezifisch Musikalisches. Alle Bewegung, auch die optische, ist eine seelische und damit intellektuelle Äußerung, nur ist sie zu gewöhnlich, als daß auch noch überdies die Absicht, sich bemerkbar zu machen, besonders fühlbar würde, ganz davon abgesehen, daß diese Absicht objektiv nicht besteht. Beachten wir im allgemeinen diesen Eindruck des Sich-äußern-wollens bei gewöhnlichen optischen Bewegungen nur wenig, so wird er eindringlicher bei selteneren Bewegungen und Handlungen, welche für den Beobachter jedesmal eine Aufforderung enthalten, einen besonderen Anlaß zu ihnen zu suchen. Ein solch ungewöhnlicher Vorgang ist die wohlgegliederte bzw. -geordnete musikalische Bewegung, daher wir wenig auf Geräusche, um

so mehr auf Worte und Instrumentalmusik achten. Hier wird nicht mehr nur der Eindruck einer bloßen absichtlichen Äußerung erzeugt, sondern sogar der einer Mitteilung. Erst hier wendet sich der sich Äußernde direkt an eine Person mit dem Willen, daß diese wisse, er wolle ihr etwas mitteilen. So erhält die intellektualistische Musik dialogischen Charakter, wie ja auch das primitive explizierte Denken ganz und gar dialogisch ist. Auch das gehört zu der für den sozialen Charakter des menschlichen Seelenlebens bedeutungsvollen Seite der Musik, daß sie nur selten und dann aber unter Abstreifung gerade ihres melodiösen Charakters — wie wir später sehen werden — monologisch wird. Die eigentliche Melodie dagegen ist stets dialogisch, mitteilsam. Und diese Eigenschaft kann sich zum Dozieren steigern, zur unablässigen Betonung und Unterstreichung der kategorischen Urteilsform (eines möglichen Urteils): »Das ist so, und das ist so.«

Und wir lauschen diesen Expektorationen einer andächtigen, maßvollen, eingehend sich erklärenden, bis zur stürmischen Leidenschaftlichkeit sich erhebenden, rasenden Seele wie den Darlegungen eines sprachgewaltigen Redners. Bloße gegenstandslose Gefühle könnten uns niemals stundenlang fesseln, wie es eine lange Symphonie tut. Was da kämpft, strebt, sich stemmt, ist kein bloß fühlender, sondern auch ein denkender Wille. Nur wissen wir nicht den bestimmten Gegenstand, um den sich das Ringen, Wollen und Wünschen, Trauern und Sich-freuen dreht. Eben dies kann die reine Musik nicht geben; diese liefert nur die Formen überhaupt. Der Hörende muß genügende Reife und Erfahrung besitzen, muß Welt und Leben kennen, um zu wissen, worum es sich handeln könnte. Das bloße Bewußtsein der Möglichkeit, das emotionale und intellektuelle Streben, das an sich ja rein gegenstandslos bzw. »formal« bleibt, mit entsprechendem Inhalt zu füllen, genügt dem Hörenden zum Verständnis und Genuß, was einen weiteren Erklärungsgrund für die Tatsache abgibt, daß Tiere und Kinder kein volles Verständnis für ernste und bessere Musik aufbringen. Das soll man sich auch bei der Beurteilung des musikalischen Verständnisses der musikalischen »Wunderkinder« vor Augen halten.

Mit dem soeben gebrauchten Begriff »Bewußtsein der Möglichkeit« operiert viel J. Volkelt in seinen erkenntnistheoretischen Schriften wie in seinem »System der Ästhetik«. Um intellektualistischen oder logizistischen Irrtümern vorzubeugen, sei davor gewarnt, dieses »Bewußtsein der bloßen Möglichkeit« als einen typischen Denkzustand, ja auch nur als »Bewußtseinslage« im Sinne Karl Marbes aufzufassen. Es besteht vielmehr nur aus dunklen Empfindungen

ohne gedankliche Konstituentien im Sinne gewöhnlichen Denkens, aber dennoch mit der objektiven Funktion eines Denkakts, also eines Urteils, welche biologisch einen solchen Denkakt in vollem Maße ersetzt.

Dieser Fall des Eintretens eines Bewußtseins bloßer Möglichkeit kann sich ein zweites Mal darin wiederholen, daß der Hörende auch nicht einmal die logischen Urteilsformen (beim ersten Mal war vom Inhalt die Rede) in sich erzeugt, sondern sich auch hier als Ersatz mit jenem Bewußtsein begnügt, genau bestimmte und auch passende logische Funktionen hinzudenken zu können, so daß alle musikalischen Formen ihren »Sinn« haben. Stellen wir nun diesen Zustand jenem anderen, bereits früher behandelten, der nämlich eine tatsächliche, wenn auch mitunter nur unbedeutsame, Erzeugung logischer Formen bewirkte, gegenüber, so haben wir neben diesen beiden Zuständen als Extreme einen dritten mittleren, in dem die Besonderheiten beider sich vermischend ineinander übergehen, wo der Musikhörende nicht mehr angeben kann, ob er die logischen Formen tatsächlich, wenn auch nur kümmerlich, erzeugt oder ob er nur das Bewußtsein der Möglichkeit der jeweiligen Erzeugung bestimmter Formen besitzt. Eine bewußt metaphorische Logik dagegen, d. h. eine Denkbewegung der logischen Analogie als besonderes musikalisches Phänomen neben den genannten anzunehmen, sehen wir keinen Grund.

Nach der Behandlung der dem musikalischen Tonkomplex immanenten Verstandesformen und der durch ihn zum Ausdruck gebrachten Logik kommen wir nun drittens zu einer Verstandesbetätigung, die weniger eine immanente Teilkomponente des Musikhörens selbst als vielmehr eine zu diesem Hören von außen hinzutretende, wenn auch notwendige Verrichtung des Intellekts darstellt. So bringen wir, ganz ebenso wie den Darlegungen eines Redners, auch dem Fortgang eines Musikstücks mannigfaltige Erwartungen entgegen, fällen also Urteile über die kommenden Ausführungen. Damit sind wir zu den auch bewußt rein subjektiven logischen Akten des Hörenden gekommen. Wir finden uns häufig genug in unseren Erwartungen getäuscht und sprechen in krassen Fällen von einer Inkonsequenz des Komponisten. Die Erwartungen des Kommenden knüpfen sich ganz besonders an musikalische Gänge ohne befriedigenden Abschluß, die sich also zu keinem Satz abrunden wollen, sondern lediglich der Vorbereitung eines kommenden Satzes dienen, wie zum Beginn der Finales vieler Symphonien und Ouvertüren, bei Märschen, Tänzen usw. Die hier mit psychologischer Notwendigkeit erzeugte Spannung und Erwartung im Anschluß an Wahrnehmungen kann gar nicht anders als mit Urteilen durchsetzt sein.

Nicht aber bloß mit Urteilen wie »nun kommt der Hauptsatz« (das wäre die hahnebüchene Betrachtung des lernenden musikalischen Handwerkers), sondern mit Phantasieformen des spielenden Urteilens, die alle entgegenkommenden Inhalte zu erfassen bereit sind, sich aber wegen dieser Inhaltlosigkeit nur kümmerlich in Worte umsetzen lassen.

Abgesehen von diesen Erwartungen, die auch beim ersten Anhören eines Musikstückes auftreten, sind Präperzeptionen, wie sie sich nach wiederholtem Hören einstellen, für höheren Kunstgenuß wegen der herzustellenden Apperzeptionen unerläßlich. Es sind ja unendlich mannigfaltige, vom Komponisten zum Teil ganz unbeabsichtigte Genüsse, die jeder sich aus einem Musikstück herausholt; der vom Künstler gewollte Genuß kann aber doch nur dann zustande kommen, wenn sich dies urteilende Wissen der Präperzeption voll und ganz zur Geltung zu bringen vermag. Wo, wie beim Beginn des Vortrages einer Komposition, ohne daß man weiß, welche gespielt wird, eine das speziell Kommende vorbereitende Präperzeption mit Fleiß häufiger gehindert und sogar künstlich getäuscht wird, so daß sie immer wieder sich betrogen fühlt und von neuem einsetzen muß und der Hörende unablässig in peinliche Verlegenheit gesetzt wird, da ist Kunstgenuß höherer Art unmöglich. Dieser Fall liegt beim Potpourri vor. Auf eine weitere Art der Urteile, welche die Tatsache des Bekanntseins zum Gegenstand haben und die Lust des Wiedererkennens begleiten, sei hier nur hingewiesen.

Eine andere hierher gehörige Verstandesbetätigung ist weit weniger in Übung als die soeben genannten. Es ist dies das Vermuten, Erraten der Absichten des Künstlers, die man »treffen« und in denen man irren kann. Man darf wohl sagen, daß viel mehr als der kleine Haufe der Musikgelehrten und -ästhetiker in dieser Weise nicht Musik hören. Darum ist Hanslick im Unrecht, wenn er diese Art des Musikhörens zu einer regulären stempeln möchte. Sie ist mit nichten »der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht« (Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1874, S. 105 f.). Dagegen haben seine unmittelbar darauf folgenden Sätze zum größten Teil unsere Zustimmung: »Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dies intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzschnell vor sich geht. Nur (?) solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nach-

denken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. . . . Der Musik aber ist diese Form von Geistestätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit einem Schlage dastehen, sondern sich sukzessiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes, Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Kompositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern.«

Weniger wichtig scheint mir die offenbare Anlehnung mancher künstlerischen Melodie an die Sprechmelodie zu sein. Wir wissen, daß alles Sprechen melodiös ist und daß jeder Mensch seine individuelle Sprechmelodie hat. Die moderne Oper sucht in naturalistischer Weise oft genug ihre Melodien dem allgemeinen Charakter der Sprechmelodie anzunähern, ohne immer gleich zum Sprechgesang herabzusinken. Aber am besten zeigt ja dieser Sprechgesang, in wie hohem Grade Sprache und Melodie Tonfall, Rhythmisierung und Abschnitte, die irgendwelchem Sinn entsprechen, gemeinsam haben. Beim Sprechen hat dies alles eine intellektuelle Bedeutung, die sich ganz von selbst auf die Melodie überträgt, wo dieser, wie in der realistischen Oper und gerade auch beim Wagnerschen Rezitativ, ein logisch sinnvoller Text unterlegt wird. Gewöhnlich wird ja die Musik erst zum Text komponiert, und da ist eine Rücksichtnahme des Komponisten auf den im Tonfall und dergleichen, kurz: in der Sprechmelodie steckenden Denkrhythmus unvermeidlich. Aber selbst wo eine solche Rücksicht, wie in der absoluten Musik, nicht genommen zu werden braucht, da sorgt die nie auszutilgende natürliche Ähnlichkeit aller künstlerischen Melodie mit der natürlichen Sprechmelodie dafür, daß der Hörende, ohne es zu wissen noch zu wollen, auch intellektuell empfindet, mindestens intellektuelle »Innervationen«, verstandesmäßige Einstellungen erzeugt, d. h. unwillkürlich eine solche Bewußtseinshaltung einnimmt, als wenn er Denkakte vollziehen sollte. Es ist eben unmöglich, daß bei einem intellektuell so scharf ausgeprägten Wesen wie dem Menschen, der beim besten Willen, sogar im Traume, nicht anders als denken kann, die intellektuellen Nervenschwingungen durch die Musik bei ihrem diskursiven Charakter nicht verstärkt werden sollten.

Wir gehen weiter in der Betrachtung des nicht mehr der Musik immanenten, sondern außerhalb der musikalischen Phänomene stehenden, sich mit ihnen verbindenden Denkens und intellektuellen Vorstellens und sehen eine weitere Art dieser Verbindung in der Natur aller akustischen Erscheinungen begründet. Die resultierenden Emp-

findungskomplexe unserer Sinneswerkzeuge sind nämlich zum Teil in ein gegenständliches, zu einem anderen Teil in ein nur zuständliches Bewußtsein eingebettet. Zu jenen gehören vor allem die optischen und die taktilen Eindrücke, die — mindestens beim erwachsenen Menschen — in eine gegenständliche Welt projiziert erscheinen. Diese Eindrücke besitzen auch, abgesehen von ihrem variablen und miteinander vergleichbaren Stärkegrad, noch ein zweites Verhältnis zu der Kategorie der Quantität: sie stellen nicht nur hinsichtlich der Intensität, sondern auch hinsichtlich der Extensität eine Größe dar. Dieses zweite für den möglichen Aufbau einer mit den Hilfsmitteln der Mathematik meßbaren Erscheinungswelt unerbittlich nötige Verhältnis zur Kategorie der Quantität fehlt den Eindrücken aller übrigen Sinnesorgane: Temperatur-, Schmerz-, Geschmacks-, Geruchs-, Gehörs- usw. Empfindungen besitzen an sich keine Größe der Extensität, sondern sind, abgesehen von der Größe der Intensität, nur qualitativ bestimmt, ihre etwaige quantitative Extensität erhalten sie nur auf dem Umwege über das Gesichts- oder Tastorgan. Alle diese Eindrücke sind darum unfähig, eine selbständige Projektion zu erleiden, aus Gehörsempfindungen kann sich daher niemals eine gegenständliche Welt konstituieren. Die so oft gehörte Rede von der »Welt von Tönen« beruht darum auf einem Irrtum. Denn man meinte mit diesem Ausdruck den denkbaren Fall, den die natürliche Entwicklung genommen haben könnte: uns durch eine entsprechend andere Führung der Nervenstränge die gegenständliche Welt durch Gehörs- statt durch Gesichtsempfindungen zu vermitteln. Die Gehörsempfindungen aber sind ohnmächtig, aus eigener Kraft (also ohne Vermittlung des Gesichtssinnes) gegenständliche Bedeutung zu erlangen.

Jedoch noch einen zweiten Sinn pflegt man mit dem gleichen Ausdruck zu verbinden: man spricht poetisch von einer Symphonie u. dgl. als von einer »Welt von Tönen«, und auch diese Legende müssen wir zerstören. Denn da die akustischen Empfindungen keine selbständige Projektion erleiden, keine quantitative Extensität aus sich schaffen können (das Volumen des Klanges ist höchstens nur ein kümmerlicher Ansatz dazu), so vermögen sie, wie auch die Schmerz- und andere Empfindungen, nur in eine schon fertige, durch optische oder taktile Empfindungen hergestellte Welt von quantitativer Extensität hineingesetzt, d. h. bloß lokalisiert zu werden. Auf diese Weise erleiden die Gehörs- und andere Empfindungen zwar ebenfalls eine gewisse Projektion, aber doch keine selbständige, sondern nur eine sozusagen geliehene, sich anlehnende, eine adhärierende Projektion. Denn nur solche Empfindungsorgane, welche die Vorstellung räumlicher Ausdehnung vermitteln und darum auch selbst möglichst aus-

gedehnte Aufnahmeapparate, wie z. B. die Netzhäute, besitzen, gestatten eine gleichzeitige Affizierung mehrerer Punkte unter Wahrnehmung ihrer Entfernung voneinander und liefern somit aus sich ein gegenständliches Bewußtsein. Aber ebensowenig wie die Zunge — trotz sehr guter lokaler Differenzierung und Vergegenständlichung als Tastorgan — eine Geschmackswelt, liefern Geruchskolben und Trommelfell eine Geruchs- bzw. eine Gehörswelt, vielmehr lediglich qualitative Besonderheiten.

Eine rein qualitative Welt aber ist unmöglich. Die Musik dagegen will eine Welt, wenn auch im kleinen, geben. Sie will ferner Kunst, ein Geistesgebiet sein. Dieses aber ist ohne verstandesmäßige Apperzeption nicht möglich. Die apperzipierten Qualitäten hören jedoch auf, zuständlich bewußt zu sein; sie bilden, sofort wie eine Apperzeption hinzukommt, ein gegenständliches Bewußtsein, werden objektiviert, geben eine objektivierte Welt. Dies ist aber nur dadurch möglich, daß die akustischen Qualitäten ihre selbstgenugsame, chaotische Zuständlichkeit aufgeben und zwecks Ermöglichung einer Apperzeption eine wenn auch nur adhärierende Projektion über sich ergehen lassen. So kommen wir zu der Erkenntnis, wie die Musik der durch Verstandesformen geordneten Vorstellungswelt gar nicht entbehren kann. Diese ist eine Gesichts- oder eine Tastwelt. Eine von uns gehörte Melodie schwebt keineswegs »in der Luft« oder in einem sonstigen imaginären Raume, sie wird vielmehr in die räumlich-zeitliche Welt irgendwie eingeordnet. Der absolut irrationale Charakter der Gehörsvorstellungen, sofern diese keine Vermischung mit andersartigen Vorstellungen eingegangen sind, macht eine selbständige Projektion unmöglich. Die zu Hilfe genommene Vorstellungswelt braucht ja nicht notwendig unsere alltägliche Welt zu sein; wie oft hört man »weltvergessen« und »traumverloren« Musik! aber es bleibt doch ein Traum, und reine Gehörsträume gibt es nicht, kann selbst der einseitig akustisch Veranlagte nicht erleben: stets legt er seinen akustischen Phantasiegebilden irgendwelche, wenn auch noch so anschauungskahle Zweidimensionalität unter. Außerdem zeigt uns die Selbstbeobachtung eine Zuordnung der Melodie zu irgendwelchen Trägern, Subjekten dieser Musik, deren intellektueller, Gefühls- oder Willensausdruck sie ist.

Das soll durch eine andere psychische Tatsache gleich noch klarer werden: wir können weder im Zustande des wachen noch des traumhaften Bewußtseins jemals ohne jede Gesichts- (bzw. Tast-) Vorstellungen sein. Und dies aus dem Grunde, weil eben unser Sinnesleben zum allergrößten Teile den Gesichtsvorstellungen angehört, der Gesichtssinn unser eigentlicher Orientierungssinn ist und sich darum dermaßen

in beständiger Tätigkeit und Übung befindet, daß seine gänzliche Ausschaltung psychologisch unmöglich ist. Aus diesen Gründen vermag die Musik das Bewußtsein nicht gänzlich zu absorbieren. Sie muß es dulden, daß irgendwelche optische, bei Blindgeborenen entsprechende taktile, Vorstellungen sich mit den akustischen verbinden. Die bildende Kunst hat es da besser; es ist ein Leichtes, Bilder oder Skulpturen unter Ausschluß aller anderen als optischen Vorstellungen zu betrachten. Mögen wir aber beim eigenen Gesang oder der bloß inneren Reproduktion einer Melodie die Augen schließen und uns noch so sehr konzentrieren: gewisse optische Bilder bleiben, und wären sie ein ödes, graues Gesichtsfeld mit dem ins Optische übertragenen Auf- und Abwogen des Gehörsbildes. Die Gesichtsvorstellungen werden sich freilich vielfach mehr an der Peripherie des Bewußtseins aufhalten. Sie können in direktem, sachlich-logischem Zusammenhang mit der Musik stehen, können aber auch rein zufällig und sinnlos sein und dieses Zusammenhanges entbehren. Im letzten Falle haben sie aber immer noch den »räumlichen« Zusammenhang. Zudem ist das Distanzgefühl für das Neben- wie Nacheinander der musikalischen Elemente und damit Ordnung und Gliederung ursprünglich im Gesichts- beziehungsweise Tastsinn zu Hause. Zwar ist noch nicht aufgeklärt, wieviel unsere sauber geschiedenen, gegliederten und kunstvoll kombinierten bloßen Gehörsempfindungen jenen intellektuell bedeutsamen, selbständig projizierenden Sinnesorganen verdanken, so daß sie zu Gehörsvorstellungen werden konnten; dennoch ist ein starker Anteil vorhanden und musikalisch unentbehrlich. Zwar behauptet Ribot (*La logique des sentiments* 1912, S. 143 ff.) die Möglichkeit des Fehlens jeglicher Gesichtsvorstellungen beim Musikhören zumal musikalisch Gebildeter. Die ausführlichen Selbstzeugnisse von Personen indes, die er mitteilt, reden alle von, wenn auch meistens schwachen, so doch unverkennbaren Gesichtsvorstellungen (»grandes masses ou grandes lignes«, »comme dans un rêve très vague«, »accompagnée de quelques phénomènes physiques«, »d'images visuelles«, »l'impression d'une lumière vive ou faible«, »l'idée d'une troupe en marche« u. a.). Und dann ist sich keine dieser Personen darüber im klaren, wieviel spezifisch Visuelles in ihren Gehörsvorstellungen steckt.

Diese Erkenntnisse scheinen sehr wichtig zu sein und zu beweisen, daß die reine Musik, wie sie der Komponist gibt, nichts Vollständiges, Abgerundetes, für sich Erlebbares, wie es ein Gemälde ist, darstellt, sondern nur einen Teilfaktor in einem größeren Bewußtseinskomplex. Denn es wurde schon einmal gesagt: etwas sich vorstellen, sich erinnern heißt in der Regel, es sich optisch vorstellen, stets aber, den

Gesichts- oder den Tastsinn mindestens mit heranziehen. Der Komponist absoluter Musik aber rechnet gar nicht mit diesem optischen Faktor des Musikgenusses, der innerhalb weiter Grenzen — aber doch Grenzen! — variabel bleibt, auch wenn der akustische Faktor konstant ist. Und jenen optischen Faktor muß man zur Verstandesseite rechnen. Im Konzertsaal ist der Gesichtssinn des Hörenden meistens durch den Anblick des Orchesters (zumal des sich im Rhythmus bewegenden Streichorchesters) gebunden. Wer dagegen bei »absolut« gemeinter Musik die Augen schließt, dessen visuelle Phantasie muß notwendig auf irgendwelche Abwege, die damit noch nicht Irrwege zu sein brauchen, geraten. Besser in dieser Beziehung sind die Leute daran, welche Gehörsphantome (audition colorée) wahrzunehmen fähig sind. Denn diese Gehörsphantome sind offenbar nicht willkürlich, hängen weder vom Belieben ab noch von den zufälligen Assoziationen des jeweiligen individuellen Seelenlebens[1]). Am besten aber wird die Gesichtsphantasie durch ein »Programm« oder einen Text gebunden. Es ist in der Tat nicht einzusehen, warum der Künstler nicht auch die sonst notwendig vagabundierenden Gesichtsvorstellungen festlegen und so seinen künstlerischen Absichten nutzbar machen soll. Auf die Möglichkeit, die der bildende Künstler und sogar der Architekt, der Tänzer, der Gartenkünstler und der Pyrotechniker haben, sollte der Komponist nicht verzichten, nämlich: ein Kunstwerk herzustellen, das sich restlos aus sich selbst erklärt, und damit eine Kunstbetrachtung aus einem Guß zu ermöglichen. In der Tat gibt denn auch der Komponist seinem Werk wenigstens eine den Inhalt berührende Überschrift; und diese gibt der Gesichtsphantasie die Richtung und die wesentlichsten Anhaltspunkte. Wo solche Überschrift dagegen fehlt, wie bei den meisten Symphonien, und sich der Komponist auch sonst nirgends ausgesprochen hat, kann man an den verschiedenartigsten, einander diametral entgegengesetzten Interpretationen sein blaues Wunder erleben. Mit dem wie immer gearteten Hinweis des Komponisten aber auf die zu der Komposition hinzuzuerzeugenden Gesichtsvorstellungen und Gedanken geht eine Masse von Denkerlebnissen in den musikalischen Genuß ein. Denn jeder, nicht nur der Ungebildete, will sich beim Anhören eines Musikstückes etwas »denken können«, soll er nicht in Verlegenheit geraten.

Infolge solcher Projektion in die optische Außenwelt verlangt nun der Verstand eine gewisse Lokalisation der Klänge: sie müssen

---

[1]) Reiches Material und Protokolle über Gehörsphantome zu vgl. bei Ruths, Induktive Untersuchungen über das Fundamentalgesetz d. psychischen Phänomene. 1898.

irgendwoher kommen, und zweitens einem Subjekt oder mehreren Subjekten der musikalischen Kundgebungen angehören, seien diese nun das Orchester, der Sänger, der Komponist oder eine sonstige, wenn auch verschwommene Person. Denn die verstandesmäßig apperzipierte Musik hat, wie wir sahen, dialogischen Charakter, der freilich in den Fällen, wo sie sich der rein impressionistischen Musik annähert, wie wir sehen werden, mehr monologisch wird. Die Grenzen sind hier nicht immer scharf zu ziehen; man darf nicht vergessen, daß vom Hörenden und Genießenden ganz unbeachtet bleibende Erlebnisunterschiede hier in das nicht günstige Licht von Wahrnehmung und Beobachtung gerückt werden. Außerdem pflegt sich die Musik beim Gehörtwerden mit ganz bestimmten Gedanken, je nach dem Charakter der Musik und der Veranlagung, den Assoziationen des Hörenden, zu verbinden, weil es uns — gar zu schwere und den Verstand daher in direkter Weise absorbierende polyphone Musik ausgenommen — schwer fällt, selbst unseren Gedankenstrom ganz zu unterbrechen. Von der soeben erwähnten, mit der im Augenblick gehörten Musik im allerengsten Zusammenhange stehenden, weil sich ausschließlich direkt mit ihr beschäftigenden, apperzipierenden Verstandestätigkeit führt ein weiter Weg über die sich assoziativ, aber noch sachlich, an das jeweilige Musikstück anlehnende Vorstellungs- und Denktätigkeit bis zu jenem Musikhören, das von Nietzsche und anderen Denkern als angenehmes, den Fluß des Denkens ungemein förderndes Geräusch geschätzt wird, ohne daß dieses Denken auch nur die geringsten sachlichen Beziehungen zu der betreffenden Musik aufzuweisen braucht. Es ist dies dieselbe wohltuende Wirkung auf die Gedankenproduktion, die manche von uns in einem gleichmäßig dahinrollenden Eisenbahnwagen erfahren. Hier hat sich das Verhältnis der Musik zu den intellektuellen Begleiterscheinungen genau umgekehrt: diese intellektuellen Vorgänge dominieren und bürden der Musik eine ganz untergeordnete Dienstleistung auf, so daß man ihrer kaum noch gewahr wird. Die Musik leistet hier dem Intellekt denselben Dienst wie — in der Gestalt der Kaffeehaus-, Parade- und Defiliermusik — der Stimmung und Emotion.

Daß ein solches Verhältnis der Kontiguität zwischen Musik und Gefühlen statthat, ist bekannt; mit den vorstehenden Ausführungen soll betont werden, daß auch Denkerlebnisse durch Bewußtseinsnachbarschaft mit den musikalischen Eindrücken verknüpft sind. Die behandelte gegenständliche Beziehung der Musik mittels unselbständiger Projektion ergab mit den hervorgerufenen Vorstellungen und Gedanken vorzugsweise eine Verknüpfung infolge Kontiguität. Daß es aber auch eine derartige Verknüpfung nach Ähnlichkeit gibt, zeigt

die Tatsache der Tonmalerei. Diese wird natürlich künstlerisch um so höher stehen, je weniger eine realistische Abbildlichkeit, vielmehr eine Stilisierung der natürlichen Sinnesqualität angestrebt wird. Und diese stilisierte Nachahmung hat nicht in dem nackten Bilde, sondern in den erzeugenden Gefühlswerten ihren Zweck, da ja bei der üblichen Tonmalerei von einer irgendwie hervortretenden verstandesmäßigen Apperzeption keine Rede ist.

Was noch im Zusammenhange unseres Themas über die Tonmalerei zu sagen ist, läßt sich bei der nun folgenden Erörterung der intellektuellen Funktion des Motivs bzw. Leitmotivs erledigen. Diese Funktion kann sein

A) die einer direkt erlebbaren Beziehung des musikalischen Motivs zu dem entsprechenden Beziehungsgliede der intellektuellen optischen Vorstellungswelt. Diese Beziehung kann

I. eine solche der Abbildlichkeit nach der assoziativen Verknüpfungsweise infolge Ähnlichkeit sein. Hier liegt Veranschaulichung durch Vorstellungen der äußeren Sinne, verdeutlichendes Vorstellen vor. Die Beziehung dieser Abbildlichkeit kann hinwiederum sein

1. die einer, von der künstlerischen Verklärung abgesehen, naturgetreuen Wiederholung, also nahezu einer Identität. Es versteht sich, daß hier Original und Abbild ein und demselben (akustischen) Sinnesgeschlecht angehören müssen. Hierher gehört die Wiedergabe des Peitschenknallens, des Wasserplätscherns der Wagnerschen Rheintöchter, des Geräuschs des Lösens von Alberichs Stricken durch Loge, des Murmelns der Quelle (Tristan II, 1) u. a.;

2. ist die abbildliche Beziehung nur die einer Metapher, einer Analogie. Original und Abbild gehören verschiedenen Sinnesgeschlechtern an, nämlich das Abbild dem akustischen, das Original aber

a) dem optischen (Sonnenglitzern, Feuerzauber),

b) dem taktilmotorischen (Bewegung des Rheinwassers, Kampfbewegungen und -anstrengungen, z. B. in Götterdämmerung I letzte Szene).

II. Die Beziehung kann ferner eine solche der bloßen Kontiguität, Bewußtseinsnachbarschaft sein. Hierher gehört alle dem Geruchs-, Geschmacks- und Temperatursinn angehörige scheinbare Tonmalerei. Denn abgebildet werden, d. h. in nicht identischer Weise in einem anderen Stoff eine analoge, ähnliche Darstellung erfahren können nur Gegenstände der intellektuellen Sinne, welche extensiv ausgedehnte Vorstellungen und damit ein gegenständliches Bewußtsein geben: des Gesichts- und des Tastsinnes. Die »Tonmalereien« der übrigen Sinne, wie wir solche schon bei Wagner, besonders aber bei R. Strauß haben, geben nicht ein Abbild der Geruchs- und Temperaturqualität im Akusti-

schen (weil sich ausdehnungslose Qualitäten nicht abbilden lassen), sondern erregen nur auf musikalischem Wege solche (oder ähnliche) Gefühlsqualitäten, welche mit den Eindrücken jener anderen Sinnesgebiete verbunden zu sein pflegen. Dann kann die Musik natürlich auch solche Gefühlsqualitäten erzeugen, die gar nicht mit irgendwelchen sinnlichen Eindrücken und Vorstellungen der vorgenannten Art notwendig zusammenhängen, deren nicht-abbildliches Verhältnis zu irgendwelchen sinnlichen Vorstellungen also ganz offen auf der Hand liegt. Das trifft für die ausgesprochen emotionalen Typen der Motive zu. Als Beispiel seien der Karfreitagszauber Wagners mit seinen sämtlichen Themen, die Verwunderung, Rührung, Ergriffenheit, Entzückung erzeugen, genannt. Wie die Erzeugung gerade solcher bestimmter — und keiner anderen — Gefühle möglich ist (die große, schwierige Frage aller Hermeneutik und Musikphilosophie), läßt sich am besten an der in der Oper so gern verwendeten Kirchenmusik studieren, wofern diese nicht einen besonderen Fall darstellen sollte. Denn nach dem Reproduktionsgesetz der Ähnlichkeit (»sind zwei Erlebnisse durch Assoziationen der Ähnlichkeit oder der Kontiguität miteinander verknüpft, so zeigt jedes einem der beiden ähnliche Erlebnis Neigung, durch das andere reproduziert zu werden«) verursachen der Kirchenmusik irgendwie ähnliche Tonkomplexe die gleichen Gefühlserlebnisse wie die Kirchenmusik selbst.

B) Gegenüber all diesen Erlebnissen direkter Beziehung, die darum mehr Gefühls- als intellektuelle Elemente enthalten und als Denk- wie Gefühlserlebnisse durch eine direkte Produktion, unmittelbare Erzeugung zustande kommen, hat durch R. Wagner speziell das Leitmotiv ein abstrakt-symbolisches Mandat erhalten. Daher bezieht sich das erklingende Motiv nur vermittels der Erinnerung, also der intellektuellen Reproduktion der Vorgänge beim erstmaligen Ertönen des Motivs, auf den intellektuellen, häufig sehr abstrakt-philosophischen Gehalt, der mit der jeweilig gegenwärtigen Musik gemeint ist. Dazu kommen dann noch die von den Kommentatoren mit Fleiß behandelten musikalischen und damit auch sachlichen Beziehungen der Motive zueinander. Wir sehen somit hier rein intellektuelle Zwecke, die der Musikdramatiker zu einem Teil mit seiner in dramaturgische Dienste gestellten Musik verfolgt. Und nicht nur die Auffindung und das Studium, sondern auch die beständige Vergegenwärtigung dieser Beziehungen beim Anhören des Musikdramas selbst sind eine Kraftleistung der verstandesmäßigen Apperzeption und stellen ein gehöriges Stück geistiger Arbeit dar, die aber doch nur wieder in den Dienst des Genusses gestellt wird.

Schließlich ist noch einiges über die gewöhnliche Tanz- und

Marschmusik zu sagen. Von der eben behandelten, die höchsten geistigen Anforderungen stellenden Musik gelangen wir damit zur mühelosesten und seichtesten. Wegen der geringen Anzahl der Apperzeptionsglieder ist die Apperzeption der Tanzmusik ungemein erleichtert, so daß sich an Stelle des Verstandes, der wenig zu tun findet, Gefühle und Stimmungen hervortun, die eben wegen des Fehlens irgendwelcher besonderer Gedanken nur elementare Wohlgefühle niedriger Art sind. Die monotone Begleitung der gewöhnlichen Tanzmusik und der konstante Rhythmus ordnen sich der in einsamer Dürftigkeit despotisch herrschenden Melodie unter, deren absolutistisches Regiment keinerlei freiere Regung der anderen Stimmen aufkommen läßt. Die simultane Apperzeption wird ertötet, da die Teilklänge der Begleitakkorde nicht getrennt und unterschieden, sondern impressionistisch apperzipiert, also »verschmolzen« werden. Daraus ergibt sich zugleich die Beschränkung auch der sukzessiven Apperzeption. Denn wenn zwar die Einzelklänge der Melodie sukzessiv aufgefaßt werden: die sämtlichen übrigen Klänge werden es vom Hörenden nicht (wogegen, wie man weiß, der eine Neben- oder untere Hauptstimme Singende oder Spielende sukzessiv apperzipiert). So bleiben in sukzessiver Beziehung die Einzelklänge der nicht führenden, unteren Stimmen ständig isoliert. Die führende Stimme wird nun zwar sukzessiv aufgefaßt, ist aber bei diesem Musikgenre so »gefällig« und glatt, besteht dabei vielfach aus so kurzen Sätzen, daß die impressionistische Weise der Auffassung fast herausgefordert wird. Solch leichter Apperzeption aber, die infolge fehlender Hemmung ihre Reize bald verliert, wird man schnell überdrüssig. So erklärt sich der rasche Wechsel in der Tanz- und Salonmusik, deren Verbrauch und Abnutzung im Gegensatz zu dem eisernen Bestand der klassischen Musik ins Ungeheure steigt. Die Tanz- und Unterhaltungsmusik gleicht dem dünnen Faden eines Unterhaltungsromans, der dem auf eigene Mitarbeit verzichtenden Leser einen Gänsemarsch von Vorstellungen beschert. Die gute Musik dagegen ist ein organisches Kunstwerk und gleicht einer wissenschaftlichen Abhandlung darin, daß an Stelle des eindimensionalen, bindfadenartigen Gedankenverlaufs mehrere Apperzeptionsstränge nebeneinander her laufen und ein mehrdimensionales Zugleichsein möglichst vieler Beziehungen der Glieder untereinander möglich wird. Hierzu ist allerdings ein mehrmaliges Hören, verbunden mit geistiger Anstrengung, erforderlich. Nur ein derartiges Verstandesspiel auf Grund reiner Zwecklosigkeit gewährt die ästhetisch unerläßliche Entlastung und Befreiung von der Wirklichkeitsüsternheit und dem hiermit verbundenen Wollenmüssen. Gerade die Musik kann in hervorragendem Maße diese Wohltat erweisen, da sie

jede an die Wirklichkeit gemahnende Inhaltlichkeit abzustreifen und die vom Druck der alltäglichen Arbeitsleistung befreiten und darum leicht beschwingten und umso übermütiger hüpfenden Räder des formalen Verstandesmechanismus leer laufen zu lassen vermag. Die sinnlich-schwülen Wohlgefühle der Unterhaltungsmusik gehören dagegen zur Willens- und Wirklichkeitsseite des Lebens.

Uns verbleibt nun nur noch die Beantwortung der Frage, wie es mit dem Anteil des Intellekts an der besseren impressionistischen Musik bestellt ist.

(Schluß folgt.)

VII.

Der Begriff der Literaturgeschichte.

Von

August H. Kober.

Der Begriff der Literaturgeschichte soll hier nicht untersucht werden in der Form einer Betrachtung über die Grundsätze der tatsächlich vorliegenden Werke literaturgeschichtlicher Tendenz; eher schon als Prolegomenon zu einer künftigen Geschichte der Literatur, die als Wissenschaft wird auftreten wollen. Voraussetzung für sie nämlich ist eine scharfe logische Untersuchung des Begriffes Literaturgeschichte im Sinne der Festlegung und Zergliederung ihrer objektiven Erscheinung. Es scheint widersinnig, ist deswegen aber nicht weniger wahr, daß man diese grundlegende Aufgabe noch nicht gelöst, noch nicht einmal zur Erörterung gestellt hat. Das historische Auftreten der modernen Literaturgeschichtsschreibung als mittelbar aus anderen Wissenschaften — meistens aus der Historie überhaupt — stammend ist die Ursache davon, daß man lange und heftig um die praktischen Grundsätze kämpft, ohne den zugrundeliegenden Begriff einmal festzustellen. Man setzt ihn vielmehr einfach so voraus: Geschichte = Geschehen (Verlauf), Literatur = auf eine gewisse Festigkeit gebrachte psychische Werte (man hat den Begriff Literatur ja über das schriftlich festgelegte Denkmal hinaus ausgedehnt auf das Gesprochene, auch auf das Gesungene), Literaturgeschichte = die Folge dieser Werte nach der Art des geschichtlichen Verlaufes überhaupt. Ich halte diese Definition für einen *circulus vitiosus.* Meine Untersuchung soll also zeigen, daß der Begriff Literaturgeschichte nicht restlos aufgeht in die allgemeinen Komponenten Literatur und Geschichte.

Die Historiographie — ich bezeichne damit die Summe der allgemeinen Geschichtsschreibung von Thukydides bis zu Ranke — hat den Begriff der geschichtlichen Bewegung immer aufgefaßt als die Resultante aus der Wechselwirkung von Mensch und Nicht-Mensch. Da die Begriffe Sein und Werden an sich gehaltlos sind, kann man aus ihrer ursprünglich leeren Neutralität den Begriff Geschichte nur gewinnen durch die Beschränkung jenes in seiner Unendlichkeit sinnlosen, unbegreiflichen Bewegungsrausches auf die Festigkeit einer Re-

lativität zwischen bestimmten Polen, die dem unendlichen Sichbewegen eine Grenze setzt mit der Bestimmung der Bewegung als Kraftwirkung innerhalb eines Ganzen. Zweifellos entspricht dies Prinzip einer Wirklichkeit; jedenfalls aber brauchen wir nicht noch darüber hinaus ein Grundgesetz der historischen Bewegung zu suchen, zumal die Möglichkeit des klaren Erkennens historischer Vorgänge tatsächlich erst dort beginnt, wo der Einzelne sein Sein bestimmt als Beziehung zu seiner Gemeinschaft. Setze ich für diese Gemeinschaft den Ausdruck Staat, so kann ich den Begriff der Geschichte im allgemeinen bestimmen als die Fülle der mit den Beziehungen zwischen Einzelnem und Staat gegebenen Bewegungen. Diese Begriffseinheit Mensch-Staat nun ist unabänderlich als Dauerzustand eines antagonistischen Bewegungsverlaufes. Doch stehen die beiden Seiten der Zweiheit nicht so im Kausalzusammenhange, daß jemals ein Fall eintreten könnte, in dem der Staat das Produkt des Individuums wäre. Denn dieser Staat ist in sich bereits ein Sammelbegriff; in ihm ruhen unzählige Einzelheiten, von den psychischen Vorgängen unzähliger Individuen herstammend. Die Bewegung eines Einzelnen dem Staate gegenüber mag noch so stark einseitig und gradrichtig sein, sie wird doch immer zerstreut und abgelenkt werden durch die im Staat gebannten psychischen Werte, die fortwährend zu neuer Bewegung entfesselt werden können. Es gibt in diesem Sinne im Staatsleben kein »zufallsfreies« Geschehen, keine rein subjektiv-individuelle Tat. Mit anderen Worten: es gibt in der politischen Geschichte keine scharfe Trennung von Staatsmann und Staat, von Schöpfer und Schöpfung, von Subjekt und Objekt. Man kann die Geschichte des preußischen Staates nicht schreiben ohne Friedrich den Großen, nicht die Geschichte Friedrichs des Großen ohne den preußischen Staat. Fassen wir die Geschichte als Geschehen, so kann man sagen: bei der ursprünglichen und beständigen Zweiheit des Gegenstandes der politischen Geschichte gibt es für diesen als Begriff durchaus einheitlichen Gegenstand nur eine Richtung des Geschehens. Diese Art des Geschehensverlaufes, wobei die individuelle Eigenbewegung zur Relation mit der politischen Gesamtheit wird, ist der allgemeinen Geschichte überhaupt eigen. Die Volksgeschichte bewegt sich danach, genau wie die der großen Männer.

Demgegenüber ist die Literaturgeschichte grundsätzlich dualistisch. Friedrich der Große und der preußische Staat, das ist eine Gleichung ganz verschieden von der: Goethe und Faust. Hier nämlich kann man durch einen Schnitt trennen: es gibt Faust ohne Goethe und Goethe ohne Faust. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt ist hier grundsätzlich kausal. Der Dichter ist Schöpfer. Immer. Mag er sich

auch eng an einen überlieferten Stoff halten, die Wahl dieses Stoffes ist grundsätzlich frei, nur subjektiv bestimmt, in jedem Punkte des Verlaufes des Gestaltungsprozesses wirkt das Subjektiv-Individuelle mindestens noch dem Objektiven gegenüber aufnehmend oder ablehnend, jedenfalls also derart bestimmend, daß das schließliche Produkt durchaus subjektiv gestimmt ist. Was bei der Staatsgeschichte niemals der Fall ist, daß die beiden Komponenten der Bewegung sich ineinander spalten zu der Aufeinanderbewegung nach dem Prinzipe der Kausalität, daß also das Subjektive eine völlig gleichwertige Entsprechung im Objektiven findet, das ist hier der Fall.

Damit ist die ursprüngliche Einheitlichkeit des historischen Verlaufes als einfacher, durch keine festen Bildungen gestörter dauernder Ablauf aufgehoben. Es gibt keine der allgemeinen Geschichte entsprechende Kunstgeschichte, die als die zeitliche Abfolge einzelner Vorgänge die Wirker und Werke dieser Vorgänge gleichzeitig miteinander enthielte. Vielmehr muß an Stelle dieser sich gewissermaßen selbst darstellenden Geschichte der Verlauf der künstlerischen Schöpfungsakte und ihrer Produkte erst zu einer Geschichte »zusammengelesen« werden. Man summiert entweder die einzelnen durch die Kausalwirkung Subjekt-Objekt entstandenen festen Komplexe (Kunstwerke) oder die darin sich offenbarenden einzelnen individuellen Kraftvorgänge. Zweifellos ist also von vornherein eine Doppelheit im geschichtlichen Verlaufe der Völker vorhanden, zwei Kraftquellen sind da, aus denen zwei Ströme historischer Entwicklung entspringen: aus der einen die Reihe von Bewegungsvorgängen, deren ununterbrochenem Ablauf ein einheitliches Arbeitsprodukt entspricht: der Staat; aus der anderen die Reihe der einzelnen künstlerischen Individuationen, unbestimmbar und veränderlich ihrer Entstehung nach, daher keine ununterbrochen fortlaufende Reihe, kein einheitliches Arbeitsziel oder Produkt.

Durch den Hinweis auf einige bekannte Äußerlichkeiten mag diese Erscheinung verdeutlicht werden. Die politische Geschichtsschreibung hat immer die Möglichkeit, ihre Untersuchung fest zu verankern an einem konkreten Zweckgebilde. So ein richtunggebender Grundbegriff ist der Staatsbegriff; man mag ihn ganz körperlich greifbar zugrundelegen als die genau bestimmte, von vornherein bekannte Größe, auf die hin als Modifikationstätigkeit alle Einzelvorgänge (Individuen und auch Etappen der Gesamtentwicklung) gewertet werden; oder man mag ihn annehmen als den ideellen Grenzfall höchstmöglicher Kräfteentfaltung, als deren Teilerscheinung jede individuelle Einzelheit gewertet wird.

Die Literaturgeschichte (Kunstgeschichte überhaupt) kann aus sich

selbst heraus eine solche Maßeinheit nicht gewinnen, da die künstlerische Schöpfung und Bewegung jedesmal nur ein einmaliger Lebensvorgang ist ohne einen Zweck im Sinne der Stellungnahme zu konkreten Bildungen (wie eben der Staat eine ist), ihre Reihe keine durch ein einheitliches Ziel bestimmte oder bestimmbare Zweckkette. Man kann sich also nicht wundern, wenn gegenüber der Einheitlichkeit der allgemeinen Geschichtsmethode die Literaturgeschichtsschreibung mit jedem neuen Buche einen neuen Tastversuch hervorbringt. Der eine schreibt nach moralischen Prinzipien, der zweite nach dem der Lebensfähigkeit, der dritte nach philosophischen, der vierte nach kulturhistorischen, der fünfte nach völkischen (!); für das Gemisch aus allen hat sich der Ausdruck Literaturgeschichte nach »ästhetischen Prinzipien« eingebürgert. Die Verschiedenheit der Literaturgeschichte von der allgemeinen zeigt sich ferner darin, daß ihre Bewegung nicht nach einer Tendenz auf einen Gipfel hin zu bestimmen ist. Während die allgemeine historische Entwicklung eines Staates und seiner Individuen doch immer eine Tendenz auf eine breiteste und reichste Ausbildung aller daran wirkenden psychischen Kräfte darstellt — sei nun das zufällige wirkliche Ergebnis davon Auflösung oder Erhöhung —, schwankt die Geschichte der Kunst ganz wahllos, ganz unkontrollierbar. Was man bezeichnet als Epochen einer wirklichen, fest orientierten und dabei doch spontanen Entwicklung — Scherers Mann-Weibsystem etwa oder das periodische Wechselspiel zwischen klassisch vollendeten Gebilden und den darauf folgenden »Abweichungen« davon —, das ist aus der Geschichte der Kunst selbst, wie sie objektiv vorliegt, gar nicht zu ersehen und zu erweisen. Sie bietet vielmehr ein völlig regelloses Bild, innerhalb der einzelnen Landschaften schon sind die verschiedensten Höhenbildungen sichtbar, ganz unvermittelt erheben sich aus einem flachen Vorlande die höchsten Gipfel, bald häufen sie sich zahlreich auf engem Raume, bald erscheinen sie spärlich über die Öde langer Generationen hin verstreut. Erst durch nachträgliche Arbeit der Historie werden hier Zusammenhänge geschaffen, wobei die jedesmalige Aufnahme des in Frage stehenden Werkes durch den psychischen Gesamtcharakter des Ordnenden schließlich ausschlaggebend ist für die Art der Verknüpfungsmöglichkeiten. Man wird dabei bemerken, daß die Möglichkeit einer solchen Ordnung auch noch der sicheren Grundlage entbehrt, die sich der allgemeinen Historie bietet: hier nämlich nimmt der urteilende und erkennende Mensch als historisches Individuum, als Staatsbildner weitesten Sinnes, noch mit teil an jenem Vorgange, für dessen Bewegung er Maximen sucht, kann also gewissermaßen aus sich heraus urteilen. Bei einer Literaturgeschichte aber ist solch eine Brücke psychischer

Entsprechungen nicht mehr vorhanden. Denn einerseits ist das Dichterische im Dichter und seinem Werke gerade das, was nach Abzug alles allgemein Menschlichen noch übrig bleibt, anderseits ist ein Kunstwerk als absolut selbständige Schöpfung dem allgemeinen Kausalzusammenhange durchaus entzogen. Die Schöpfung des Dichters ist also immer etwas schlechthin durchaus Fremdes, die Reihenfolge ihrer einzelnen Erscheinungen völlig sinnlos und unbegreifbar.

Zwei eigentümliche Forschungszweige bekunden ebenfalls diese Eigenart der Literaturgeschichte vor der allgemeinen Historie: die vergleichende Literaturgeschichte und die Dichterbiographie. Die vergleichende Literaturgeschichte entspringt aus der Tatsache, daß einzelne Stoffe in Dichtungen verschiedener Zeiten und Orte sich wiederholen. Man muß hierbei die Erscheinungen scharf voneinander halten: es gibt da einmal dichterische Ausdruckszeichen (Gestalten in einem bestimmten Handlungszusammenhange meist), die als solche fertige Gebilde bereits durch ganz einfache äußerliche Überlieferungszusammenhänge gewandert sind, z. B. Faust, Ahasver, Shylock. Sie werden nicht jedesmal von neuem wieder geschaffen, vielmehr nur aus dem traditionellen Ausdrucksschatze, zu dem sie gehören als psychische Elemente wie die Worte als logische, herausgenommen und entsprechend dem jeweiligen individuellen Erlebnisse verändert. Es gibt da zweitens gewisse stehende Ausdruckszeichen, die wirklich unabhängig voneinander jedesmal wieder neu entstehen, z. B. der in der Lyrik häufige Parallelismus Tier-Mensch, das Prinzip des unendlich oft teilbaren Spiegels. Hier entspricht der Gleichheit des Ausdruckes tatsächlich eine Gleichheit seiner psychischen Voraussetzungen. Diesen stehenden Motiven in der Literaturgeschichte scheinen ebensolche in der allgemeinen Geschichte zu entsprechen. So das Motiv der Undankbarkeit des Volkes gegen den großen Mann, das des Wechsels von Oligarchie und Polyarchie. Aber sind diese politischen Motive tatsächlich dasselbe wie jene Wiederholungen der Literaturgeschichte? Nein, sie sind vielmehr Knotenpunkte, die entstehen bei dem Zusammenstoß der unendlich ununterbrochen laufenden sozialen Bewegung mit den aus diesem Prozesse hervorspringenden Produkten (Tyrannenbildung). Sie tragen als solche immer den Keim ihrer Auflösung schon in sich. Der Tyrann hemmt nur einen Augenblick den einheitlichen Ablauf der Geschichte seiner Gesamtheit; seine Herrlichkeit hat gar kein eigenes Sein, erzeugt kein eigentümliches dauerndes Gebilde, sondern löst sich wieder in die ewige Gesamtbewegung auf. Diese Produkte sind immer nur Individuationen, Verkörperungen jenes ewigen Bewegungsprozesses, der sie eben wegen der Natur seines Seins als unendliche Bewegung immer wieder auflösen muß. Nie

kommt also der allgemeine historische Verlauf über den Kreislauf in sich selber hinaus.

Anders jene Motivwiederholung in der Literaturgeschichte. Jede Madonna ist ein eigenes selbständiges künstlerisches Produkt; mag den Schöpfern der Faustgestalten im Grunde derselbe Urtrieb als verursachendes Erlebnis innewohnen, die Produkte sind in jedem Falle eigenartige individuelle Schöpfungen, selbständige Objekte. Die grundsätzliche Zwiespältigkeit der Literaturgeschichte zeigt sich auch in der Künstlerbiographie. Die Werke des Dichters werden behandelt als Zeichen seiner Entwicklung, als Stücke eines großen Bekenntnisses. Dieser selbstverständliche methodische Grundsatz ist indessen in der Praxis nicht so einfach und klar zu handhaben. Offenbar sind überall die Schwankungen, die den glatten Ablauf solch einer Lebensgeschichte hindern. Einmal lassen sich durchaus nicht alle Werke auf eine autobiographische Urform zurückbringen; dann sind anderseits biographische Daten vorhanden, die nicht in Einklang zu bringen sind mit einer entsprechenden objektiven Form in Gestalt eines Werkes. Nicht nur, daß die Gesetze von der Grundanlage der Erlebnisse zur Fruchtbarkeit oder Unfruchtbarkeit, zur Passivität oder Aktivität völlig unbekannt sind, womit die Berechtigung einer Verknüpfung von Erlebnistatsache und Werkformung schon zweifelhaft wird, sondern oft erscheinen geradezu Differenzen zwischen Lebenslauf und Werkkette, die in einer geschichtlichen Darstellung sichtbar werden als Einseitigkeiten, entweder zugunsten der Biographie oder zugunsten der Interpretation (z. B. Klopstocks Formung einer Liebesempfindung in eine Ode an Gott, die aus Georges Werken »erschlossene« Ungeschlechtlichkeit des Dichters, die Suche nach dem Vorbilde der Mignon). Jede neue Biographie Goethes z. B. ist nichts anderes als ein neuer Versuch, die Synthese von Leben und Produktion restlos zu bewältigen. Die Überzeugung, daß sie historisch nicht zu leisten ist, scheint sich allmählich durchzusetzen: man versucht sie mit den Mitteln der Philosophie und der Ästhetik zu leisten. Die jenem Zwiespalte zugrundeliegende Tatsache, daß die Gegeneinandersetzung von individuellem Dichterleben als einer einfachen Daseinsform und von objektiven Ergebnissen einer schöpferischen Abfolge ein durchaus dualistisches Bild ergibt, das man höchstens noch zurückschrauben kann auf den nicht weniger geheimnisvollen Dualismus einer in passives und aktives Sein gespaltenen Persönlichkeit, beweist wieder die grundsätzliche Zweiheit des Gegenstandes der Literaturgeschichte.

Es erhebt sich nun die zweite Frage, wie diese beiden Reihen innerhalb der Literaturgeschichte sich zueinander verhalten. Welcher Art ist das Verhältnis zwischen Dichter und Dichtung? Es scheint

diese Frage sehr leicht zu lösen durch den Hinweis auf das Verhältnis Mutter-Kind. Hier wie dort eine organische Neubildung mit der Fähigkeit zu einer eigenartigen Selbständigkeit. Indessen der Vorgang der Befruchtung stimmt in beiden Fällen so weit überein, als durch das Dazutreten eines fremden Elementes organische Veränderungen ausgelöst werden. Der Charakter des auslösenden Momentes ist verschieden: einmal ist es im Grunde seiner Entstehung und seinem Wesen nach ganz bestimmt gekennzeichnet, seine Fremdheit also gewissermaßen nur eine teilweise, das andere Mal aber, bei der künstlerischen Konzeption, eine wirkliche Fremdheit mit dem Charakter einer völlig freien Zufälligkeit, die unzählige Spielarten der Natur des Wirkens und des jeweiligen Verhältnisses beider erzeugenden Faktoren im Momente des Zusammentreffens zuläßt. Im übrigen läßt sich gerade über den Moment der künstlerischen Konzeption nicht das Geringste feststellen.

Sobald man aber über diesen Punkt hinaus die Parallele menschlicher Schöpfungsakt-künstlerischer Vorgang verfolgt, zeigen sich nur noch Verschiedenheiten. Denn sobald die Besinnung auf das Urerlebnis eintritt, sobald die Reproduktion des Eindruckes und damit bereits der Prozeß der künstlerischen Produktion eintritt — und von hier aus erst ist eine wissenschaftliche Untersuchung überhaupt möglich —, erscheint die ganze Fülle der psychischen und intellektuellen Bewußtseinsmöglichkeiten, das wilde Spiel des Zufalls setzt ein. Damit hört jede Vergleichungsmöglichkeit im oben gegebenen Sinne auf. Man kann die Prozesse der Zeugung und der künstlerischen Schöpfung geradezu als Gegensätze aufstellen, die in einem Punkte, der Konzeption, eine Gemeinsamkeit haben: bei jener liegt der Willensakt vor dem physischen Ereignis, nach ihm setzt ein Naturwirken ein, auf das das Individuum nicht den geringsten Einfluß mehr hat; bei diesem ist es umgekehrt, die Konzeption erfolgt ungewollt mit der Selbstverständlichkeit eines durch das Wesen des Individuums gegebenen Naturereignisses (spontane Formungsanlage des Künstlers), danach aber setzt der individuell bestimmte Wille ein (Ausformung).

Diese Beobachtung führt zu einer wichtigen Folgerung: die nämlich der grundsätzlichen Fremdheit des Dichters seinem Werke gegenüber. Schon zwischen Eltern und Kind ist eine Fremdheit gegeben mit der Möglichkeit der verschiedenen Differenzierung des Sammelbegriffes Mensch. Eine Ähnlichkeit dieser Art zeigt sich auch bei dem Begriffspaar Künstler-Kunstwerk, insofern das werdende Werk vom ersten Augenblicke der Bewußtwerdung an unzähligen Beeinflussungsmöglichkeiten vom Objektiven, vom Gesamtbestande der Assoziationen her, unterworfen ist. Aber abgesehen davon ist an und

für sich schon der Prozeß des künstlerischen Schaffens ein Prozeß der Durchspielung des individuellen Ich bis zur Fremdwerdung. Jede Dichtung ist dem Dichter der Aufschluß neuer, bisher ihm unbekannter Ichwerte. Als Sucher des Geheimnisses scheidet er sich von dem immer in der Helle des Bewußtseins arbeitenden Handwerker und Artisten, die jene Suche auch noch aufweisen als Kombinationsversuche zwischen den Ausdrucksmitteln, der Sprache etwa. Der Künstler als Schaffender ist die Summe seiner ganzen psychischen und intellektuellen Möglichkeiten, d. h. seines bewußten Ich. Was er aber mit der möglichst restlosen Aufwendung dieser ganzen Kraft bezwingen will, ist eben immer eine als Unbekannte in dieser Summe nicht aufgehend gefühlte Größe. Der Dichter — auch der Lyriker — will das Nicht-Ich, das Objekt bezwingen. Er setzt als Zeichen dafür eine aus der immer wieder versuchten Kombination seiner psychischen Gesamtheit schließlich verbleibende neue Gestalt seines Ich.

Schließlich zeigt sich das Entfremdungsprinzip der künstlerischen Schöpfung noch in der Wiederholung des Prozesses, in der Tatsache einer Werkfolge. Ich meine hiermit nicht nur die Erscheinung, daß manche Dichter an einem Werke immer wieder feilen, ein Motiv in verschiedenen Darstellungsarten behandeln, um einem Stoffe »neue Seiten abzugewinnen«, was natürlich auch auf jenen Urtyp des Geheimnissuchens zurückgeht. Ich meine vielmehr die jeder Werkfolge zugrundeliegende Tatsache des wachsenden Übergewichtes des einmal (mit einem Werke) herangelassenen Objektiven, die sich beim individuellen Subjekte äußert als Verstärkung des Willens zur immer breiteren Erfassung des Unbekannten. Der Schaffende erkennt angesichts des fertigen Werkes jedesmal wieder die Unvollkommenheit seiner Erkenntnis, jedes Werk wird ihm zur neuen Sehnsucht. Er muß als der seinem Wesen nach Schöpferische auf jede gereifte Schöpfung, auf jedes Objekt wieder schaffend, aktiv, reagieren. Es stellt sich so eine Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt ein. Die Werke als Objekte bilden eine Reihe mit der Kette eines objektiven, absoluten Eigenwertes, die ihrerseits nun eine Gegenmacht darstellen zu der Reihe der bewußten Ichwerte. Eine Mehrheit von Werken bedeutet subjektiv den Willen, objektiv die Zwingung ihres Schöpfers zur Anerkennung und neuen Aufsuchung des Unbekannten (Nicht-Ich). Ist also schon mit der Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes als eines Kompromisses von bekanntem Ich und unbekanntem Es das Verhältnis Dichter-Werk als dualistisch erweisbar, so noch deutlicher mit seiner Gegenüberstellung des Dichters und seines fertigen, abgeschlossen vorliegenden Werkes. Der Prozeß des künstlerischen Schaffens ist dem natürlichen der Menschwerdung darin gleich,

daß er endet mit dem Dasein einer neuen selbständigen Existenz. Das Kausalverhältnis erscheint hier in seinem äußersten Grenzfalle, insofern der Boden der verursachenden Kausalität vollständig verlassen wird mit der Wurzellosigkeit des neuen Produktes, das von vornherein einen ganz eigentümlichen Eigenwert hat. Die Kausalität des allgemeinen Naturgeschehens nämlich ist durchaus anderer Natur. Sie ist immer nur eine Form der Spaltung einer ursprünglichen Einheit, wobei die Wurzeleinheit bestehen bleibt, ihre Verlegung ist eigentlich überhaupt die einzige Veränderung. Dem jungen Baume gegenüber ist das Kunstwerk keine durch Abspaltung entstandene Teilerscheinung, vielmehr eine ganz geheimnisvolle neue Erscheinung, deren Wurzeln wir nur so weit verfolgen können, als einmal der Künstler als Mensch mit uns identisch ist, anderseits das Kunstwerk autobiographisch ist. Bei der festgestellten ungeheuren Veränderlichkeit dieser Maßstäbe muß uns das Kunstwerk als Objekt erscheinen, dessen Wesensmittelpunkt uns schlechterdings unbekannt ist. Diese Freiheit nun steht dem künstlerischen Produkte völlig zu. Es ist vermöge seiner Geschlossenheit als absolut einmaliger Vorgang durch keine Notwendigkeit eines biologischen Zweckzusammenhanges mit dem Dichter mehr verbunden. Die schöpferische Tat als Selbstbefreiungsakt kann nie wieder dienen als Mittel im psychischen Zweckzusammenhange individueller Entwicklungen so, daß die sie bedingenden Erlebnisvorgänge noch einmal als Einzelheiten in einem neuen Zusammenhang wirken. Wohl so, daß das fertige Produkt als objektives Absolute wieder Erlebnis auslösend wirkt; darin aber würde sich dann wieder seine Selbständigkeit und Fremdheit dem Schöpfer gegenüber beweisen. Die Eigentümlichkeit des Verhältnisses Künstler-Kunstwerk ist die, daß der Künstler mit seiner Schöpfung nicht das Geringste mehr zu tun hat. Der Künstler, der seine Werke vernichtet (Rimbaud), handelt aus dem Triebe, Fremdheiten, die ihn an eigene individuelle Erlebnisse erinnern, zu vernichten. Er handelt durchaus konsequent, wenn er annimmt, daß diese Objekte Störungen für ihn bedeuten, dadurch daß sie einmal vermöge jener Erinnerungsmöglichkeiten einen Einfluß auf seine psychischen Funktionen gewinnen können — wobei diese Einflüsse eben durch den Mangel an völliger Objektivität befleckender, verwirrender Natur sein müssen —; daß sie anderseits als Objektivierung individueller Ichvorgänge eine Verhärtung, Erstarrung seines Ich zur Totenruhe einer stehenden Einheit verursachen können. Äußere Zeugnisse für das Fehlen des Zusammenhanges zwischen Kunstwerk und Künstler sind: Drang zum Theater, die Abgabe des Werkes also an grundsätzlich Unbeteiligte zur Weiterbildung, auch die Abgabe an den Komponisten (Wagners Gesamtkunstwerk), an das

Publikum überhaupt, die Umarbeitung, der Wunsch nach Beurteilung durch Fremde, die Einordnung in neue Zusammenhänge, wozu auch die Anweisung einer bestimmten Stellung innerhalb des eigenen Werkes gehört, die typische Empfindung des Unbefriedigten.

Es bleibt nun noch die Frage nach dem Verhältnisse des Subjektiven und Objektiven innerhalb des Kunstwerkes selber. Die alten Annahmen von dem im Dichter waltenden Daimonion und vom Dichter als dem Munde der Gottheit sind bekannt. Diese meint eine Bestimmung des Dichters als des zufälligen Schnittpunktes großer überpersönlicher Objektive und kehrt somit wieder in der modernen Annahme, der Dichter sei der Anwalt der Kulturgeschichte. Jene meint die Einzigart des Dichters als des durchaus aktiven Menschen in der Fülle der passiven. Beide Bestimmungen kommen für meine Untersuchung in Betracht. Die Tendenz, den Künstler in einen Zusammenhang zu bringen mit dem Ganzen der Kultur, hat sicher recht, insoweit sie damit hinweist auf eine gewisse Veränderlichkeit der Erlebnismöglichkeiten. Doch ist hiermit nicht mehr gesagt, als daß einerseits das psychische Aufnahmeorgan physiologischen Veränderungen unterworfen ist, daß anderseits durch die veränderliche Konstellation der Summe der einzelnen intellektuellen Erfahrungen — Weltanschauung weitesten Sinnes — Neuheiten entstehen können mit dem Charakter absoluter Objekte, die als solche Erlebnisse auslösen können, z. B. Großstadt, Radium, Entwicklungsgedanke, Weltschmerz, Allgefühl und ähnliche.

Beide Annahmen indessen verlieren den Charakter allgemeingültiger Axiome gerade in Anbetracht der Erscheinung, daß der Künstler zuweilen eine psychische Physiologie aufweist, die durchaus nicht der seiner Zeit eigenen entspricht, daß er großen zeitgemäßen Objekten verschlossen sein kann infolge der Taubheit des Organes dafür, anderseits Objekte auf sich wirken lassen kann, die seiner Zeit ganz fern liegen. Das Phänomen der künstlerischen Vorahnung gehört hierher: Goethes Anticipation. Dann aber tritt auch hier wieder, sobald man das Kulturhistorische in die Psyche des Künstlers hat eingehen lassen, ein völliges Dunkel ein. Was sich überhaupt feststellen läßt über die individuelle Verarbeitung allgemeiner Kulturelemente, widerspricht der Möglichkeit, ihre Gesetze auch auf das künstlerische Erlebnis übertragen zu können. Der Prozeß der künstlerischen Schöpfung verläuft nach dem Prinzip der Auflösung alles Festen, alles selbstverständlich Bestehenden. Der Künstler ist die Erhebung des Menschen über die passive Hinnahme der objektiven Dinge zu dem Zwange der Verichung des außer ihm Seienden. Der ihm allein eigene Streit von Ich und Es läßt ihn alles Ruhende, Gegebene nur werten als Ruhepunkte,

die zu neuer Bewegung aufreißen. Dabei ist allerdings zu beachten, daß gerade das Auftauchen allgemeiner Kulturtatsachen — »Errungenschaften« —, ichfremder Elemente also, im Verlaufe der subjektiven Bewegung besonders starke Reizbewegungen sind. Der Dichter wird daher, da er ja nach der Tendenz der Verschlingung des Ich bis zur Unkenntlichkeit lebt, immer solche Reaktionen suchen. Als solche Tendenzdichtung ist jedes Kunstwerk kulturell. Doch ist damit für eine Erhellung des Zusammenhanges von Subjekt und Objekt im Kunstwerk nichts weiter gewonnen als die Gewißheit, daß also im Verlauf der Gestaltung Einflüsse allgemeiner Art vom Objektiven her möglich sind.

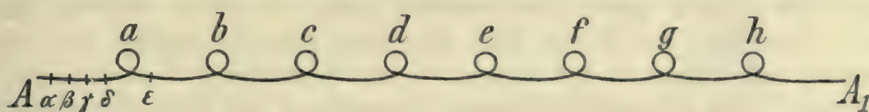
Doch kann man die Absicht des Standpunktes der kulturellen Kunsterklärung nicht diesem Teilerfolge gleichstellen. Sie kann einen Sinn haben nur mit ihrer konsequenten Durchführung: den Prozeß der Dichtung kulturell erklären, das heißt nichts anderes als seine Bewegungstendenz zurückführen auf jenes Gemeinsame der Kultur. Man kann dies lückenlos erreichen auf zwei Wegen; entweder man nimmt die individuelle Weiterbewegung des einmal gewonnenen Eindruckes im Individuum an als durchaus allgemein kulturell fest bestimmt; oder man setzt diese Bewegung fest als Antagonismus von Ich und Es, wobei das Es bestimmend ist; oder man gesteht dem Dichter überhaupt nur eine Erfahrungsmöglichkeit zu, deren metaphysisches Postulat nicht hinauskommt über die festen Grenzen des jeweilig objektiven d. h. allgemeinen Erfahrungsbereiches. Gegen alle drei Definitionen habe ich bereits Tatsachen der Künstlerpsychologie geltend gemacht: Dichtung als Prozeß des Selbstbekennens, das Ich als Determinante des Objektiven, die dichterische Vorahnung.

Ich untersuche die genannten drei Thesen nun noch rein logisch, um festzustellen, ob jene Widersprüche auch dort noch gelten. Setzt man den Fall einer maßgebenden Mitwirkung des Objektiven bei dem individuellen künstlerischen Schöpfungsakte in einer extremsten Form, so kann man dafür einen Vorgang setzen, der sich darstellt als die Wiedergabe eines durch einen in der Sprache logisch geschlossenen Zusammenhang hervorgerufenen Vorstellungs- und Empfindungsverlaufes durch die Mittel derselben logisch geschlossenen Sprache. In diesem Falle wäre zweifellos ein mächtiges Objekt vorhanden und wirksam: die Sprache nämlich, deren Sein überhaupt gegeben ist nur als das begriffliche Substrat psychischer Gemeinvorgänge. Diese Sprache wäre im angenommenen Falle zunächst wirksam am Anfange des künstlerischen Prozesses, in dem sie durch die Auslösung von Vorstellungen den Anstoß zur Entwicklung gibt. Es fragt sich, ob die diesen ausgelösten Vorstellungen entsprechenden Gefühlsverbände

— denn durch ihr Hinzutreten wird der Eindruck erst zur künstlerischen Empfindung — den ursprünglich jenen festen Vorstellungsbildern zugehörigen Empfindungen, Allgemeinempfindungen, gleich sind. Nur in diesem Falle nämlich hat es überhaupt einen Sinn, von objektiven Einwirkungen zu sprechen. Nun ist die Sprache in Wirklichkeit nichts anderes als ein Kompromiß mit dem Werte eines abkürzenden Hilfsbegriffes. Sie faßt eine Fülle von einzelnen Beobachtungen zusammen zu einem der Summe der Einzelfälle möglichst entsprechenden Gesamtausdruck ohne Realwert. Dieser wird zum individuellen Mittel als Faktor in der intellektuellen Gesamtfunktion dadurch, daß er vermöge seiner ursprünglichen Zusammensetzung psychische Einzelheiten, Vorstellungen und Empfindungen auslösen kann. Im gewissen Sinne wird dieser analysierende Zwangscharakter des einzelnen Wortes wieder eingeschränkt im Rahmen eines größeren logischen Zusammenhanges, in dem jedes Wort seinen festen Bedeutungsstandpunkt haben muß. Doch wird anderseits mit jeder Vergrößerung des Vorstellungskomplexes auch die Möglichkeit neuer Empfindungsverschlingungen verstärkt. Und diese Möglichkeit wächst beim Dichter auf dem Boden der Grundanlage nach der Tendenz der Empfindungsverschmelzung besonders gut. Man kann also auch beim objektivsten aller Objekte, bei der Sprache, nicht behaupten, daß ihr notwendig, naturnotwendig, eine Zwangswirkung auf das künstlerisch empfindende Individuum zusteht. Die Sprache wirkt ferner noch einmal am Gegenpole des Urerlebnisses auf den künstlerischen Prozeß ein: bei der Ausdrucksgestaltung. Der Dichter muß sich als seiner Form der Sprache bedienen. Ist die Sprache am Anfang des künstlerischen Prozesses Allgemeinbegriff, durch dessen Verengerung die Bewegung beginnt, so ist sie am Ende bei der Ausdrucksformung Einzelempfindung, durch deren Verbreiterung die Bewegung zum Stillstand gebracht werden muß. Die Sprachsetzung des Dichters ist also auch wieder eine Kompromißhandlung, umgekehrt nur wie im ersten Falle der Sprachschöpfung überhaupt. Der flüchtige Gefühlsverband wird auf die Festigkeit der Sprache gehoben, die als objektives Bindemittel akustischer, intellektueller und psychischer Reize der geeignete Darstellungsstoff ist, um im Dunkel des psychischen Ich spielende Vorgänge zur Sichtbarkeit vor sich zu stellen und verständlich zu machen. Die Selbsterkenntnis individueller Einzelheiten soll ermöglicht werden durch die Projizierung auf die Stabilität eines allgemeinen Vorganges. Die Tatsache einer besonderen Dichtersprache ist ja bekannt, sie mag als äußerlicher Beleg für meine Ausführungen erwähnt werden. Daß die Sprache im Verlauf des künstlerischen Prozesses zuerst in ihrer Normalwirkung auftritt, dann am Schlusse wieder in der Umkehrung,

zeigt, daß der dichterische Vorgang mehr ist als nur eine Nachrechnung objektiver Tatbestände, die zuerst individuell mehr oder weniger klar erkannt, schließlich doch immer wieder den Sieg des Objektes erzwingen (Theorie des Dichters nach dem reinen Impressionismus). Die Annahme einer dichterischen Möglichkeit überhaupt schließt also in sich schon die Unmöglichkeit, das künstlerische Individuum anzunehmen als Durchgangspunkt objektiver Vorgänge. Innerhalb des dichterischen Vorganges zeigt sich also überall und immer die Zweiheit von Subjekt und Objekt, wobei beide Seiten grundsätzlich gleichwertig sind. Die Einheitlichkeit Mann-Werk kann auch nicht erreicht werden dadurch, daß man das Individuum auf das Objekt zurückführt und seine Tätigkeit erklärt als eine einfache Modifikation abgeschlossener Absoluta. Diese Relativitätsansicht ist vielmehr abzuweisen, an ihre Stelle tritt die von der grundsätzlichen Zweiheit des Gegenstandes der Literaturgeschichte.

Die Geschichtswissenschaft, zu der auch die wissenschaftliche Literaturgeschichte gehört, hat die Aufgabe, zwischen gegebenen Punkten die logische Verbindung herzustellen. Diese gegebenen Punkte sind außer in der Literaturgeschichte objektivierte Individualvorgänge, diese Individualvorgänge als Summe ihrerseits wieder bestimmt als Modifikationen jener gewordenen Objektive, wie ich anfangs an mehreren Beispielen gezeigt habe. Es ergibt sich also aus dem Sein jener Erscheinungen schon ihr Zusammenhang. Subjektsbewegung und Objektsbewegung bedingen sich gegenseitig als Komponenten eines Grundvorganges. Graphisch läßt sich dies so darstellen:



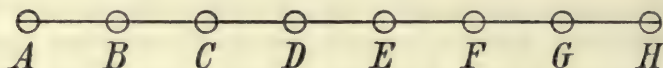
Dabei sind a b c d e f g h Konkreta, wie sie sich darstellen in der Form des Staates, der Verfassung, der Gebietsbegrenzung usw. Die daran wirkenden Individuen erscheinen als Punkte α β γ δ . . . ε der Strecken Aa Ab ... AA_1 überhaupt. Das Bild eines einfachen großen Individuums würde sich auch darstellen als ——O, d. h. seinem Wesen nach unweigerlich verknüpft mit einem Konkretum, das seinerseits wieder bestimmt wäre als untrennlich verknüpft mit jenem. Damit ist auch schon die Bewegungstendenz der einzelnen a b c ... h gegeben, sie kann nur immer wieder geschehen durch eine neue Individuenkette. Man kann einen geschichtlichen Verlauf, d. h. die Verbindung aller Punkte $A A_1$ darstellen entweder dadurch, daß man die Verbindungslinie $A A_1$ zieht oder die a h. Der Wert dieser Linie ist in

beiden Fällen der gleiche: die Summe nämlich aller a b ... und aller $\alpha\beta$ ... Die Aufgabe der allgemeinen Geschichtswissenschaft ist die Zeichnung einer Strecke AA_1.

Stellen wir den Tatbestand der Literaturgeschichte graphisch dar, so ergibt das ein ganz anderes Bild. Es gibt da zunächst eine Reihe von Individuen A B ... H, zweitens eine Reihe von Werken $A^1 B^1 \ldots H^1$:

A	B	C	D	E	F	G	H
o	o	o	o	o	o	o	o
o	o	o	o	o	o	o	o
A^1	B^1	C^1	D^1	E^1	F^1	G^1	H^1

Das ist zunächst alles. Es ergibt sich allein daraus durchaus noch keine Notwendigkeit einer Verknüpfung. Suchen wir nach einer Möglichkeit hierzu, so scheint naheliegend eine Zusammenfassung der einzelnen A B ... H zu einer Reihe A H.

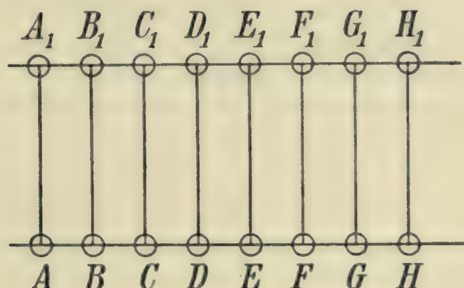


Hierbei ist A der Dichter nicht etwa mit seinem Werke, sondern nur erst ein Individuum, das als solches einer Gesamtheit von Individuen angehört. Der Begriff dieser Zugehörigkeit kann aus verschiedenen Gesichtspunkten geschlossen werden. Einmal als die gegebene Zusammengehörigkeit der individuellen Einzelheiten einer Volkseinheit. In diesem Falle wäre die Verknüpfung A H genau gleichwertig der obigen allgemeingeschichtlichen AA_1. Daß dabei von einer Literaturgeschichte nicht gesprochen werden kann, ist ohne weiteres klar. Man wird also, um diesen Sinn überhaupt hineinzubringen, die dichtenden Individuen als die Mehrheit eines besonderen Typus ansetzen müssen. Das ist möglich, einmal, wenn man als Einheit zugrundelegt die Gemeinschaft einer besonderen Lebensform; zweitens, wenn man zugrundelegt die Gemeinsamkeit eines Objektivationspunktes [1]). Im Falle der ersten Annahme ist der Dichter der aktive Mensch, die Geschichte der Dichter die Reihe der verschiedenen Darstellungen dieses Triebes. Dann ist aber hier eine Geschichte im Sinne eines real notwendigen Zweckzusammenhanges nicht vorhanden, vielmehr nur eine Reihe von Erscheinungen, im Zusammenhange, vergleichend betrachtet, die beliebig verändert werden kann, die eine eigene Tendenz zum selbständigen Zusammenschlusse gar nicht in sich trägt.

[1]) Ich verstehe unter »objektivieren« den Prozeß der Umsetzung des subjektiv-individuellen Eindruckes in das Objektive eines Kunstwerkes, Ent-Ichung im aktiven Sinne also. Objektivationspunkt ist dementsprechend: 1. das Stadium dieses Überganges; 2. ihn auslösende und bestimmende Momente außerhalb des Künstlers.

Nimmt man den zweiten Fall, daß der Gesamtheit der Dichter eine gemeinsame Objektivationsbasis eigen ist, so kommt man wieder nur zu einem allgemeingeschichtlichen Verlaufe. Denn als jenes Gemeinsame kann nur gesetzt werden die als Summe einer Gesamtpsyche angenommene Summe der auf derselben Basis einer gemeinsamen historischen Voraussetzung stehenden nationalen oder kulturellen Gemeinschaft: das gemeinsam erlebnismögliche Objektive der Volkseinheit also. Mit diesem Begriffe des nationalen Objektiven wäre ein Begriff geschaffen von demselben Werte wie der des Staates. Folglich ist die Verknüpfung hier auch allgemein-historisch, nicht spezifisch literaturgeschichtlich. Die Darstellung der Literaturgeschichte also nach diesem Gesichtspunkte (vgl. Kuno Francke, Kulturwerte der deutschen Literatur) ist natürlich in sich berechtigt, ist aber eine Geschichte der Dichtung unter dem Gesichtspunkte der Ausscheidung des spezifisch Dichterischen.

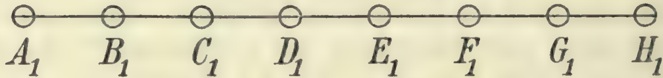
Es fragt sich nun: wie läßt sich eine Verbindung herstellen, die alle einzelnen A B ... H und $A_1 B_1 \ldots H_1$ einheitlich begreift? Die heutige Literaturgeschichtsschreibung legt das Prinzip der allgemeinen Geschichte zugrunde und zeichnet so:



Sie schließt aus dem Zusammenhange aller A B ... H auf den Zusammenhang aller $A_1 B_1 \ldots H_1$. Die Voraussetzung dafür, daß A und A_1 vertauscht werden können, besagt, daß das Werk im Dichter aufgeht, der Dichter im Werk. Eine Einwirkung z. B. von A_1 auf G_1 (Schillers Demetrius auf Hebbels) wird so erklärt, daß Hebbel das Schillersche Werk gekannt habe, daß dies Objekt auf ihn erlebnisauslösend gewirkt habe. Bedenkt man nun aber, daß in einen solchen Zusammenhang, in solchen Austausch jedes Objekt eintreten kann — denn alles ist erlebbar — ferner, daß ebensogut der Erlebnisauslöser für Hebbel irgendwo anders, gar nicht im Bereiche des $A_1 B_1 \ldots H_1$ gelegen haben kann, so wird sofort klar, daß hier gar keine geschichtliche Bedingtheit im Sinne des notwendigen Zweck- oder Zielzusammenhanges vorliegt. Das oben gegebene Schema ist in Wahrheit

nichts anderes als die Gleichsetzung der Reihen A ... H und A_1 ... H_1 nach dem Schema AB ... H im Schema der allgemeinen Historie. Damit ist der Begriff der besonderen Literaturgeschichte wieder verflüchtigt.

Es bleibt nach diesen vergeblichen Versuchen logisch nur ein Weg. Da die Dichtung gewissermaßen subjektlos ist, ihre Geschichte nicht die der Subjekte sein kann, muß sie gedacht werden als die gerade Verbindung aller $A_1 B_1$ ... H_1:



Vielleicht entspricht dieser Reihe keine Wirklichkeit, obwohl gewisse heute unerklärliche literarische Analogien (Kleists Penthesilea und gewisse Dramen des 17. Jahrhunderts z. B.) dafür sprechen. Als logisches Postulat jedenfalls muß die Annahme eines subjektlosen Zusammenhanges der dichterischen Objekte einer wissenschaftlichen Literaturgeschichtschreibung zugrunde liegen.

Besprechungen.

Vernon Lee: *The Beautiful. An Introduction to Psychological Aesthetics. Cambridge 1913. University Press.*

In diesem kleinen, für weitere Kreise bestimmten Büchlein entwickelt die bekannte Verfasserin ihre psychologischen Anschauungen über das Schöne. Sie definiert »schön« als die »Stellungnahme betrachtenden Wohlgefallens, die durch ein Gefühl der Bewunderung, das manchmal zu einem Affekte wird, charakterisiert ist«. Dazu kommt, daß jenes Wohlgefallen nicht durch die Dinge selbst, sondern nur ihre Erscheinungen *(aspects)* erweckt wird. »Wahrheit« z. B. ist infolgedessen für das Schöne ein inkommensurabler Begriff. Durch seine Richtung auf die Erscheinung allein unterscheidet sich die ästhetische von der praktischen und wissenschaftlichen Stellungnahme. Und zwar ist es innerhalb der Erscheinungsgegebenheiten die Gestaltqualität *(shape)*, die schön genannt wird. Diese Aspekte kommen zustande durch Bildung von Beziehungen kraft unserer aktiven erinnernden und vorausblickenden Wahrnehmung. Vor allem aber hängen, und das ist ein Hauptpunkt der gesamten Darlegungen, die Wahrnehmungen der Gestalt von Bewegungen ab, die wir machen, und den Ausmessungen und Vergleichen, die wir veranstalten. Schönheit ist demnach negativ abhängig von leichter und bequemer visueller Aufnahme und in positiver Weise von der einfühlenden Verstärkung derselben durch motorische Faktoren: Schönheit ist also unabhängig auch von der Dreidimensionalität, außer insofern, als die dreidimensionalen und andere Eigenschaften der Dinge in Widerspruch geraten mit der Freiheit und Leistungsfähigkeit des Geistes, die nötig sind für so komplizierte Prozesse, wie es die der Einfühlung sind. Allerdings geschieht es nun sehr oft, daß dies »Denken an die Dinge« in Widerspruch gerät mit der reinen Betrachtung der Form. Neben der kubischen Gestalt kommt da vor allem die Bewegungsübertragung in Betracht, der Funktionsausdruck, wie manche neueren Ästhetiker in Deutschland sagen. Indessen ist der eigentliche ästhetische Wert unabhängig von diesen Elementen des Bildes. Das Wesentliche am Kunstwerk ist, daß es auch dort, wo es Dinge und Ereignisse gibt, das Interesse des Genießenden auf die Erscheinung hinlenkt. — Im ganzen kommt das ästhetische Genießen zustande durch ein Zusammenwirken des Genießenden und des Künstlers. — Die Verfasserin, die in einer längeren Reihe von Büchern und Aufsätzen mit den Problemen der Ästhetik sich auseinandergesetzt hat, faßt in dieser kleinen Schrift zusammen, was sie in ihren in Fachzeitschriften bereits früher veröffentlichten Arbeiten geboten hatte. Hier findet der Leser in leicht verständlicher, anschaulicher Form diese nicht leichten Gedanken dargelegt. Die Verfasserin, die in der Geschichte der Ästhetik wohl einmal als diejenige dastehen wird, die am radikalsten die Bedeutung der motorischen Faktoren für das ästhetische Genießen betont hat, gibt ihrer Lehre hier eine Form, die zwar weniger extrem ist, aber dafür viele der Schwierigkeiten vermeidet, woran frühere Kritiker

Anstoß genommen haben. Ich glaube, man wird der so modifizierten Anschauung eine große und weitgehende Berechtigung nicht absprechen können.

Berlin-Halensee.

Richard Müller-Freienfels.

Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. Bd. I ff. 1912 ff. Wien, Verlag von Hugo Heller u. Co. — Siegmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Wien, Franz Deuticke, 1910. 8°. 71 S. — Otto Rank, Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Wien, Franz Deuticke, 1912. 8°. 685 S. — Theodor Reik, Flaubert und seine »Versuchung des heil. Antonius«. Minden, J. C. C. Bruns, 1912. 8°. 187 S. — Theodor Reik, Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden, J. C. C. Bruns, 1913. 8°. 302 S.

Die von Siegmund Freud begründete Psychoanalyse erhebt den Anspruch, eine vollwertige Psychologie zu sein, die als solche auch Einfluß auf die Geisteswissenschaften nehmen darf. Wie sie sich zur Ästhetik stellt, läßt sich aus den angeführten Büchern und aus mehreren Beiträgen zur Zeitschrift »Imago« ersehen.

Freud ist von einer ärztlichen Beobachtung ausgegangen. Hysterische Krankheitserscheinungen, so glaubte er zu erkennen, entstehen, indem eine Person peinliche Eindrücke und Vorstellungen aus ihrem Bewußtsein verdrängt und dadurch die mit ihnen verbundenen Affekte an der befreienden Abfuhr verhindert. Jene Vorstellungen werden sichtbar, sobald die hemmende und regelnde Tätigkeit des Bewußtseins aufgehoben ist, z. B. bei den anscheinend sinnlosen Einfällen, die plötzlich emporsteigen. Es soll daher der Arzt sich vom Kranken alle solche zusammenhanglosen, unpassenden Einfälle erzählen lassen, um die verdrängten Vorstellungen und Affekte hervorzulocken. Das hiermit empfohlene Beichtverfahren erinnert an die jesuitischen Übungen und ihre drei Hauptmittel: Betrachtung, Beschauung und Gewissenserforschung. Namentlich diese letzte Form der Selbstprüfung hat doch entschieden eine Verwandtschaft: »Die Gewissenserforschung ist ein Durchsuchen der Erinnerung, des eigenen Gedächtnisses, und dient zu einer Reinigung des Willens. Sie soll die Seele in den Stand setzen, alle ihr untergeordneten Neigungen aus sich zu entfernen, alles Persönliche, alle Leidenschaften und Begierden abzustreifen [1].« Aber die Psychoanalyse geht nun weit über ältere seelenärztliche Verfahrungsweisen hinaus, da sie behauptet: die unbeaufsichtigten Regungen enthalten die verdrängten Vorstellungen nicht in der schwer erträglichen ursprünglichen Inhaltlichkeit, sondern in einer Verhüllung, die der Beobachter erst abstreifen muß. Hat man die Deutung gefunden, so zeigt sich, daß alles Verdrängte aus dem Geschlechtsleben stammt, genauer: aus den erotischen Erlebnissen und Phantasien der Kindheit. Während die ältere Psychologie sich von der eigentümlichen Beschaffenheit des Unbewußten kein Bild zu machen vermochte, meint Freud als die Natur des Bewußtseinsunfähigen die zwar unterdrückten, aber fortwirkenden sexuellen Wünsche des Kindes nachgewiesen zu haben.

Diese Wünsche treten beim normalen Menschen nicht in den auffälligen Symptomen des Hysterikers hervor, sondern in den scheinbar harmlosen Fehlleistungen des Vergessens, Vertauschens, Sichversprechens usw. Vor allem in den Traumphantasien. Der Traum ist eine Wunscherfüllung, die sich allerdings der merkwürdigsten

---

[1]) Manresa oder die geistlichen Übungen des hl. Ignatius, bearb. von Franz Anton Schmid, 5. Aufl. bei Friedr. Pustet, Regensburg 1890.

Verkleidungen, Verschiebungen, Symbolisierungen, Umwertungen bedient. Man muß daher mit einer höchst verzwickten Deutungstechnik arbeiten, um zu dem »heiligen Text« der scheinbar sinnlosen Traumleistungen vorzudringen. Ich kann diesen Dingen hier natürlich nicht nachgehen, möchte jedoch eine grundsätzliche Bemerkung hinzufügen. Im allgemeinen scheint es mir richtig und wünschenswert, die angeblich zufälligen Seelenvorgänge als begründete nachzuweisen; auch glaube ich, daß es Unterströmungen des Bewußtseins gibt, die sich in Störungen des regelrechten Ablaufs verraten. Aber die Freudsche Erklärungsart ist teils zu einseitig teils zu vielseitig: zu einseitig, weil sie alles auf die »Liebe« zurückführen möchte, zu vielseitig, weil sie zahllose, oft sich widersprechende Deutungen des Einzelnen heranzieht. Beides hängt miteinander zusammen, denn die Beschränkung auf das Geschlechtliche fordert zu den verwickeltsten Auslegungen heraus, und zwar gerade dort, wo eine vorurteilslose Beobachtung sehr viel einfacher verfahren könnte. Es hat sich bei Freud und in seiner Schule eine verhängnisvolle Neigung zur spielerischen Betätigung des Scharfsinns entwickelt. Freilich läßt sich nur schwer die Grenze aufzeigen, wo die Theorie in ein phantastisches, hemmungsloses Schweifen der Intelligenz übergeht, doch ist kein Zweifel, daß diese Grenze sehr oft, allzu oft überschritten wird. Können wir — nebenbei bemerkt — in anderen Wissenschaftsgebieten die Linie mit Sicherheit ziehen, bevor eine lange Zeit vergangen ist? Auch in den (Freuds Untersuchungen nahestehenden) Forschungen der *Society for Psychical Research* sind Schleichwege des Bewußtseins entdeckt worden, von denen man nur schwer sagen kann, ob sie wirklich vorhanden sind oder vielleicht nur aus einer rationalistischen Überdeutung der Tatsachen entspringen. Die Biegsamkeit des Stoffes kommt den aufs feinste zugespitzten Erklärungen entgegen: in der Beschaffenheit der Dinge liegt etwas, was die verschmitztesten Unterschiebungen geradezu herausfordert. Wenn man die krausen Phantasieleistungen der Schreib- und Sprechmedien durchforscht, namentlich die seltsamen Fälle der sog. *cross-correspondence,* so gerät man leicht in den Fehler, das Nebensächliche und Inhaltlose mit Sinngewichten zu belasten. Ein Anhänger Freuds, Oskar Pfister, hat eine glossolalische Rede zergliedert, indem er den Redner ausfragte und dabei ermittelte, daß alle Bestandteile sich auf peinliche Ereignisse der Jugendzeit beziehen. Das ist aber mindestens übertrieben, denn die Hauptsache beim Zungenreden ist das bloße Schwelgen in Lauten, wie bei der Indianersprache der Kinder.

Die schrankenlose Willkürlichkeit des Verfahrens zeigt sich gleichfalls in der Behandlung der künstlerischen Einbildungskraft. Der Künstler ist der wahre Mensch, also (um mit Schopenhauer zu sprechen) »konkretes Geschlechtstier«, seine Ideale sind »sublimierte Geschlechtlichkeit«. Nun wird gewiß zuzugeben sein, daß zwischen geistigem Schaffen, zumal wenn es mit der bei Künstlern oft auftretenden stürmischen Erregung sich abspielt, und den im Geschlechtsverkehr gipfelnden sexuellen Vorgängen eine Ähnlichkeit besteht. Aber daß künstlerisches Schaffen eine umgeformte Betätigung oder eine andere Erscheinungsweise des erotischen Lebens ist, läßt sich doch nur dann erhärten, wenn tatsächlich das eine an die Stelle des anderen tritt. Bei Flaubert scheint es nach Reiks Angaben fast so gewesen zu sein, bei den meisten Dichtern jedoch verhält es sich anders. Außerdem würde durch die Sublimierung das Geschlechtliche gerade seine Eigentümlichkeit einbüßen; die Erklärungen der Freudschen Schule wären also gewissermaßen ein Taschenspielerkunststück, wobei die Beschreibung eines neuen Wesens, nämlich die Beschreibung der künstlerischen Phantasie, vertauscht wird mit dem Nachweis eines längst überwundenen Ursprungs. Der falsche Pansexualismus dieser Lehre

behauptet nicht nur mit ersichtlicher Verschiebung des Ursachverhältnisses: »Wie einer seine Vita sexualis einrichtet, so ist er auch im übrigen Leben«, sondern er läßt die Kunst zu einer Schutzwaffe gegen die Fortdauer jugendlich autoerotischer Geschlechtsbetätigung werden und zieht die Folgerung: »Im Nichtloskommenkönnen von den Affekten liegt die Quelle der Produktivität unseres Dichters (Begabung war natürlich die Voraussetzung).« (Reik, Flaubert S. 172.) Als ob die allgemeinmenschliche Bindung an autoerotische Jugenderfahrungen die Besonderheit des Dichters verständlich machen könnte! Der springende Punkt ist in die Klammer verwiesen.

Gesetzt, das Tagträumen eines Künstlers, hervorgerufen aus kindlichem Spiel, berge viel verdrängte Geschlechtlichkeit in sich, so entsteht die Frage, wie weit es für die künstlerische Persönlichkeit und gar für das Kunstwerk von Bedeutung ist. Die Anhänger der Freudschen Schule haben die Vieldeutigkeit dieser Frage nicht hinlänglich erkannt. Man muß doch unterscheiden: die Widerspiegelung der ganzen Persönlichkeit und die — unvermeidliche — Aufnahme von Teilstücken ins Werk; ferner: die bürgerliche und die künstlerische Persönlichkeit; endlich: das tatsächliche und das ideale Ich (dieses aus jenem oft durch Gegensetzung gewonnen). Aber diese notwendigen Unterscheidungen treten hinter anderen Erwägungen zurück. Welche Gesichtspunkte von Freud angewendet werden, können wir aus der kleinen Schrift über eine Kindheitserinnerung Leonardos entnehmen. Leonardo berichtet einmal als eine seiner ersten Erinnerungen aus frühester Jugend die folgende: »Als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.« Eine solche Kindheitsphantasie scheint bedeutungslos. Unter den geschickten Fingern des Psychoanalytikers gewinnt sie indessen ein ganz anderes Aussehen. Das ihr zugrunde liegende Erlebnis soll ein Nachhall des Genusses sein, den der Säugling an der Mutterbrust verspürt hat; die Vorstellung des Geiers erklärt sich daraus, daß damals die Geier allesamt als Weibchen galten, die sich ohne Männchen fortpflanzen, und Leonardo, der in den ersten fünf Lebensjahren allein mit der Mutter war, sich als ein »Geierkind« vorkommen mochte. Das Alleinsein mit der Mutter war für Leonardos Entwicklung überhaupt von entscheidender Wichtigkeit, es hat namentlich auch eine unbewußte erotische Bindung an die Mutter zur Folge gehabt, die sich später in homosexuelle Empfindungsweise umsetzte. (Nach Freuds Meinung muß nämlich Leonardo als ein gleichgeschlechtlich Fühlender angesprochen werden.) Und noch weiter greift der Umstand, daß der Künstler als kleines Kind den Vater nicht neben sich hatte: er lernte, unabhängig von einer Autorität forschen, zunächst auf dem Gebiet des Geschlechtslebens (infantile Sexualforschung), späterhin auf dem Gebiet der Wissenschaft und Kunst. Anderseits führte das seelisch-erotische Verhältnis zwischen Kind und Mutter zu einer verborgenen Gleichsetzung des Knaben mit dem Vater, und diese Identifizierung hatte für das künstlerische Schaffen des Meisters eine verhängnisvolle Konsequenz: er schuf seine Werke »und kümmerte sich nicht mehr um sie, wie sein Vater sich nicht um ihn bekümmert hatte«. Die spätere Sorge des Vaters konnte daran nichts ändern, denn dieser Zwang leitete sich von den Eindrücken der ersten Kinderjahre ab, und »das unbewußt gebliebene Verdrängte ist unkorrigierbar durch spätere Erfahrungen«.

So viel von dem Inhalt. Es sind in dem Büchlein tiefe Einsichten, mehr oder minder gewagte Annahmen und grillenhafte Einfälle miteinander vermischt. Für eine wirkliche Erkenntnis halte ich z. B. die Widerlegung der üblichen Auffassung, wonach die Kindheit ein seliges Idyll sei. Als Vermutung lasse ich gelten, daß

»die meisten, jedenfalls die begabten Kinder, etwa vom dritten Lebensjahre an, eine Periode durchmachen, die man als die der infantilen Sexualforschung bezeichnen darf.« Hingegen muß ich es entschieden ablehnen, daß die äußerlichsten Ähnlichkeiten zu Erklärungsgründen erhoben werden. Weil Leonardos Vater sich anfänglich nicht um den Sohn gekümmert hat, so hat auch der Künstler, der »Vater« seiner Werke, diese vernachlässigt! Mit Rücksicht auf sprachliche Bezeichnungen werden — seltsam genug! — die Träume vom Fliegen auf die Sehnsucht nach geschlechtlicher Leistung zurückgeführt, während sie doch ohne Zweifel auch aus anderen Gründen entstehen können; und nun weiter: »Indem Leonardo uns eingesteht, daß er zu dem Problem des Fliegens« (das sich plötzlich an die Stelle der allgemein bekannten Träume schiebt) »von Kindheit an eine besondere persönliche Beziehung verspürt hat, bestätigt er uns, daß seine Kinderforschung auf Sexuelles gerichtet war«.

Solche wunderlichen Sprünge mutet Freud uns zu. Ein anderes Beispiel. Eine geierköpfig gebildete Göttin der Ägypter wurde »Mut« genannt; der Verfasser fügt hinzu: »Ob die Lautähnlichkeit mit unserem Worte Mutter nur eine zufällige ist?« Wie ein Mann der Wissenschaft eine solche Frage aufwerfen kann, ist schwer verständlich. Man sieht, daß der überreizte Forschungstrieb des geistreichen Anregers nicht in Zucht genommen wurde. Freud erinnert an die Gelehrten, die mit einem Aufgebot mühsam ersonnener Beweise Bacon zum Dichter der Shakespeareschen Dramen stempelten, oder an jenen Sonderling, der da nachwies, Goethes »Faust« sei in einer Geheimsprache geschrieben, bedeute also etwas ganz anderes, als was die Worte sagen. Man trifft das Wesen der Sache wohl am besten, wenn man Freuds Psychoanalyse eine rabbinische Exegese des Geschlechtslebens nennt: bewundernswert wegen ihres Spürsinns, beachtenswert wegen mancher Ergebnisse, tadelnswert wegen ihres phantastischen und spielerischen Rationalismus, bedauernswert wegen der sich notwendig anschließenden praktischen Nutzanwendung.

Schade, daß Freuds Auge verlernt hat, eine gerade Linie als gerade zu sehen, ebenso schade, daß andere Augen in der gleichen Weise zu sehen sich bemühen. In Reiks Schriften herrscht die Sucht, alles aus unwesentlichen Einzelheiten zu erklären, anstatt zunächst einmal in den großen Zügen die Erscheinung des Wesenhaften zu erblicken. Diese Nuancenvergötterung führt zu verschobenen Perspektiven. Mag auch bei Dichtern in keimlichen Einzelheiten manchmal der Trieb hervorleuchten, längst untergegangenen sexuellen Kinderwünschen eine maskierte Erfüllung zu schaffen, so darf doch deshalb nicht die ganze Poesie als Ausdruck solcher Wünsche betrachtet werden. Rank geht in der Bestimmtheit der Versicherung noch weiter, denn er lehrt, daß die Inzestphantasie im Seelenleben des Dichters von überragender Bedeutung sei. Man muß, so sagt er (S. 14), »neben der großen Zahl offenkundiger und teilweise verhüllter, dichterisch eingekleideter Inzestphantasien eine noch größere Anzahl gänzlich entstellter anerkennen. Wollten wir auch diese berücksichtigen, so ... würden wir wahrscheinlich dazu gelangen, den größten Teil unserer klassischen und schönen Literatur ... in unser Thema einzubeziehen«. Nach dieser ungeheuerlichen Behauptung erscheint das eigentliche Thema des Rankschen Buches als ein bescheidener Anspruch; es soll bewiesen werden, daß »eine Reihe von Mythen, Märchen, Sagen und Dichtungen den Kampf des Individuums mit den libidinösen Familienregungen« deutlich widerspiegelt. »In der Ödipussage hat der uneingestandene Drang des Knaben, den störenden Vater zu beseitigen, um seine Stelle bei der geliebten Mutter einnehmen zu können, unvergänglichen Ausdruck gefunden.« Wirklich? Wird mit einer solchen Auffassung nicht die ganze Tragik aus dem Vorgang weggewischt? Werden wir

dem Dichter gerecht, wenn wir seine Schöpfung mit den unbewußten Phantasiegebilden der Neurotiker vergleichen? Bestimmen sexuelle Gleichgewichtsstörungen die spezifische Kraft eines Künstlers?

Der Grundgedanke wird nach zwei Seiten hin ausgeführt. Einerseits wird der Dichter durch seine Gestalten hindurch in aller seelischen Nacktheit angeschaut, anderseits werden die Motive der Dichtung psychoanalytisch erklärt. Was den ersten Punkt betrifft, so hat Reik die Entblößung Schnitzlers am unbekümmertsten durchgeführt und er hat es tun können, weil Schnitzler ein erotischer Dichter ist. Sein Hauptanliegen ist, zu zeigen, »daß der Dichter eigene Regungen, denen sein Bewußtsein den sonstigen Ausgang sperrt, durch den seelischen Mechanismus der Projektion nach außen stellt«. (S. 23.) Aus Schnitzlers eigenen unbewußten Seelenerlebnissen stammt das typische Motiv der »Unverträglichkeit selbstsüchtiger und sexueller Wünsche und der Selbsterziehung zu sozialem Leben« oder jene andere Wendung, »daß das Thema des Todes mit feindseligen Wünschen gegen eine geliebte ... Person zusammenhängt«. Die Figuren der Dichtungen werden teils als Beispiele, teils als Beweismittel verwendet. Was wird nicht alles an ihnen gezeigt oder mit ihnen bewiesen! »Der Zweifel an der Treue der Geliebten ist der durch die unbewußte Projektion bestimmte Zweifel an der eigenen Treue« (S. 107); des Mannes Eifersucht ist nur eine Projektion des eigenen erotischen Gefallens am männlichen Geschlecht; vor allen Dingen: sämtliche im Leben verwertbare Gefühlsbeziehungen von Sympathie, Freundschaft, Zutrauen usw. sind dem Ursprung nach mit der Geschlechtlichkeit verknüpft. Deutlicher noch spricht sich Rank über tote Dichter aus. »Dafür nun, daß ihm in seiner Kindheit die Mutter, die Frau eines anderen (des Vaters) entgangen ist, rächt sich Byron später in seinem Leben, ähnlich wie Richard Wagner, dadurch, daß er als Don Juan andern Männern ihre Frau abwendig macht.« (S. 137.) Hiergegen ist einzuwenden, erstens, daß jene Stellungnahme des Kindes allgemein sein soll, die Folgerung daraus aber glücklicherweise selten ist, zweitens, daß es doch noch andere Gründe gibt, verheiratete Frauen den Mädchen vorzuziehen. Solche naheliegenden Erwägungen kommen eben unter dem Druck des Dogmas nicht auf.

Der andere Teil der uns hier gebotenen Untersuchungen ist am kürzesten als eine psychologische Stoffgeschichte zu bezeichnen. Fragt man, wieso der Dichter von einem bestimmten Stoff ergriffen wurde, so antwortet die Freudsche Schule: nicht durch Überlieferung und Nachahmung, sondern weil das Grundgefühl der Fabel den eigenen unbewußten Wünschen entgegenkam, z. B. der Ödipuskomplex den dichterischen Inzestphantasien; eine (dem Dichter nie bewußte) Beziehung der sein künstlerisches Interesse fesselnden Stoffe zu dem Inhalt seiner verborgensten Träume erklärt die Bevorzugung des Inzestmotivs. (Rank S. 41.) Oder: die nachschwingende Doppelgeschlechtlichkeit der Kindheitsjahre weckt in Jacobsen die Vorliebe für Männer, die eine schwärmerische Zuneigung für Jugendgenossen bewahren und deshalb in ihrem Verhältnis zu den Frauen schwanken (Hans Blüher in »Imago«).

Ich persönlich begrüße den Versuch, Ähnlichkeiten der Motive anders als durch Entlehnung zu erklären, aber ich kann nicht zugeben, daß die künstlerische Schöpfung aus (angeblich) allgemeinen Seelenregungen sich ohne weiteres begreifen lasse. Die besondere Fähigkeit des Dichters gelangt auf diese Weise nicht zu ihrem Recht[1]). Auch werden die unmittelbaren vorhergegangenen Erlebnisse des Künstlers gegenüber den Erinnerungsspuren kindlicher Erlebnisse über Gebühr zurückgestellt. Denn so viel muß man doch der bisherigen Literaturgeschichte zugestehen, daß in

[1]) Dies gilt auch gegenüber Ranks Einschränkungen z. B. S. 682.

vielen Fällen Abhängigkeit der stofflichen Inhalte von Erfahrungen und Eindrücken des reifen Mannes nachgewiesen ist. Endlich sehe ich keinen zureichenden Grund dafür, daß wir uns den Dichter bloß als Geschlechtswesen vorstellen sollen. Rank hat wenigstens, im Gegensatz zu Stekel u. a., die Einsicht, »daß den Künstler seine für ihn befreiende und zugleich sozial hochwertige Leistung von der Leistungsunfähigkeit des Neurotikers immer scharf scheiden wird« (S. 479) und er führt geistreich durch, wie die wechselnde Behandlung desselben Stoffes als gesetzmäßiger Ausdruck des jeweils erreichten Verdrängungsstadiums aufgefaßt werden kann. Immerhin haftet an diesem Buch, dem vielleicht besten Erzeugnis der literarästhetischen Richtung in Freuds Schule, eine unerträglich gewaltsame Einseitigkeit; der Vorwurf der Verzerrung ist auch ihm zu machen.

Berlin. Max Dessoir.

Titien par Henry Caro-Delvaille,
Velasquez par Aman-Jean. Paris 1913. 117 u. 144 S.

Diesen beiden, in der Sammlung *Art et Esthétique* erschienenen Studien ist gemeinsam, daß sie von Malern geschrieben sind. Man nimmt das Buch eines Malers über einen Maler, zumal wenn er Tizian oder Velasquez heißt, mit einer gewissen Spannung in die Hand. Hier, wenn irgendwo, hofft man etwas von dem Geheimnis der Form zu erfahren. Bei dem Maler will man die Sprache, welche Zuschauer, nicht Macher, vor den Kunstwerken erfunden haben, vergessen. Er scheint in einem unmittelbareren Kontakt mit den Dingen zu stehen und in einem Gemälde Eigenschaften zu sehen, für die uns die Augen erst geöffnet werden müssen. Aber entweder haben die Maler nicht die Gabe, ihr Gesehenes darzustellen, oder sie sehen selbst nichts anderes als wir. Wie wenig haben wir bisher aus ihren Büchern erfahren!

Aman-Jean und Caro-Delvaille fehlt als Franzosen das Talent der Darstellung nicht. Sie besitzen davon eher zu viel als zu wenig. Zwei geistreiche Essays, der eine (Tizian) etwas mehr novellistisch, der andere mehr kulturhistorisch, mit Kritik, hübschen Bemerkungen, guten Formulierungen — aber kein Mensch dächte daran, mit Malern über Maler zu sprechen. Aman-Jean, der sein Buch mit dem Satz beginnt: »Ist er nicht der größte Künstler, so ist er vielleicht der größte Maler«, spricht von dem Maler Velasquez beinahe kein Wort. Vortrefflich sind seine Charakteristiken der von Velasquez porträtierten Fürsten. Er zeigt da eine Fähigkeit der Einfühlung, die auf einen geborenen Porträtmaler schließen lassen könnte. An beiden Büchern erquickt die Sicherheit des Urteils und die Unabhängigkeit von herkömmlichen Schätzungen. Zur Einführung in das Leben und Schaffen Tizians und Velasquez' sind sie gut geeignet.

Berlin. Alfred Baeumler.

Curt Glaser, Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens. Leipzig 1913, Insel-Verlag. 222 S. mit 24 Taf.

»Das Erlebnis einer fremden Kultur liegt diesem Buche zugrunde. Von der ästhetischen Haltung eines Volkes im weiteren Sinne soll die Rede sein. Nicht von Kunst allein. Darum ist der Titel des Buches zu eng. Und er ist zu weit, weil die Absicht nicht war, zugleich das gesamte Gebiet bildender Kunst zu umschreiben und in seinem historischen Ablauf zu verfolgen.«

Diese Sätze des »Vorwortes« sind es, die den Referenten bewogen haben, die kritische Anzeige des Buches zu übernehmen. Denn ihnen zufolge ist eine nicht

auf das Historische, sondern auf das Ästhetische gerichtete Besprechung der Absicht des Autors gemäß. Daher brauchte das Fehlen spezieller historischer Kenntnisse über die ostasiatische Kunst den Referenten nicht von der Anzeige zurückzuhalten.

Glaser beginnt mit einem doppelten Glaubensbekenntnis. Erstens ist er, und wohl mit vollem Recht, davon überzeugt, daß die Grundprinzipien produktiv-künstlerischen Schaffens, trotz aller rassengemäßen, volklichen und landschaftlichen Besonderheiten, in der ganzen Welt und bei allen Menschen die gleichen sein müssen, »sofern der Mensch selbst als natürliches Wesen in den Grundformen seines Körperbaus und seiner Triebe der gleiche ist« (S. 2). Und zweitens stellt er an die Spitze seiner Untersuchungen und Berichte ein spezielles Glaubensbekenntnis über diese Grundprinzipien des produktiven künstlerischen Verhaltens, das, von Nohls »Weltanschauungen der Malerei« angeregt, die Grunddisposition des ganzen Buches gibt.

Glaser nimmt drei Möglichkeiten des ästhetischen Verhaltens an. Mit allbekannten Worten kann man sie als die idealistische, die naturalistische und die expressionistische Verhaltungsweise bezeichnen. Dementsprechend zerfällt das Buch in drei Hauptabschnitte, die folgendermaßen benannt sind: Das Götterbild; Chuan Shên = »Porträtkunst«; Ch'i-yün = »Echo der Seele«.

Uns scheint dabei die erste Gruppe als Grundverhaltungsweise den beiden anderen nicht nebengeordnet, sondern untergeordnet zu sein. Liest man sich stark in die nur sechsundeinhalb Seiten ein, die dieser ganze Abschnitt »Das Götterbild« umfaßt, so wird klar, daß mit dieser »Idealkunst«, um es an einem europäischen Beispiel deutlich zu machen, etwa die Kunstweise der griechischen Blütezeit gemeint ist; jene Einstellung des ästhetischen Erlebens also, die ihre größte Bereicherung in einer Fortführung des Einmalig-Individuellen zum Begrifflich-Typischen hin erfährt. Es tritt ein Abschleifen der naturalistischen Merkmale, ein Ab-Ecken und Ab-Gleichen der individuell-vielfältigen Formen ein. Man nähert sich dabei dem begrifflichen Bilde einer Sache, die Form wird vom einmalig-»blutigen« Erlebnis zu einer charakteristischen Ruhe und »Haltung«, zu einem »Dauercharakter« geführt, der dem Erlebensgefühle eine Art »Ewigkeitsstimmung« verleiht. So wie die vom Individuellen gereinigten begrifflichen Bilder den Charakter einer starken »Unveränderlichkeit« besitzen, eben die Möglichkeit, in sich unverändert und gleichbleibend, Hunderte von verschiedenen Individualerlebnissen, die zu jenem begrifflichen Bilde gehören (also etwa hundert individuelle Baumerlebnisse), immer in derselben ruhenden und gleichbleibenden begrifflichen Formung aufzunehmen: so wird das produktive Schaffensgefühl einer Gruppe oder eines Menschen von der ästhetischen Seite aus diese Formung dann bevorzugen, wenn es sich darum handelt, den »Gott« zu gestalten, dessen »Dasein nichts mehr mit der zufälligen Realität seiner leiblichen Wirklichkeit gemein hat« (S. 10). »Wohl muß jede religiöse Kunst für das Bild ihrer Götter die Formen der Wirklichkeit leihen. Aber das echte Götterbild ist nicht das Bild eines individuell beschränkten Menschen. Das Einzelne wird vernichtet, es wird aufgehoben in dem Allgemeinen« (S. 9).

Wir glauben, daß es nicht nötig ist, diese im gewohnheitsgemäß-üblichen Sinne »idealistisch« genannte Schaffensweise als prinzipiell unterschieden noch neben den beiden anderen Arten aufzustellen. Wir glauben, daß man innerhalb des ästhetischen, also des Gefühlsgebietes, mit den beiden Formen der naturnahen und der naturfernen Schaffensart durchaus auskommt [1]), und daß es deshalb schon das Ökonomieprinzip der Wissenschaft empfiehlt, von der Nohlschen Drei-

[1]) Vgl. Deri, Psychologische Kunstlehre, Stuttgart 1912.

teilung abzusehen. Diese Nohlsche Dreiteilung scheint uns dabei eine jener vielen Übertragungen von Einteilungen innerhalb des rein intellektuellen Funktionsgebietes (»Rationalismus, Empirismus, Kritizismus«) auf das emotionelle Funktionsgebiet zu sein, die so durchaus ungerechtfertigt sind, weil sie zwei völlig heterogene »Gegenstände« oder Untersuchungsmaterien miteinander vermischen. Und stellt man dazu noch die sechseinhalb Seiten des ersten Abschnittes des Glaserschen Buches neben die je mehr als sechzig Seiten umfassenden beiden anderen Abschnitte, die der naturalistischen und expressionistischen Schaffensart entsprechen, so mag man aus dieser Disproportion rein schon des äußeren Umfanges abermals eine Stütze für die Überflüssigkeit der Dreiteilung entnehmen.

Wir glauben also, daß der »Idealismus« nichts als eine Unterart des »Expressionismus« ist, eine spezifische Verhaltungsweise, die sich in die größere Gruppe naturfernen Schaffens einordnet und hier, innerhalb dieses weiteren Umfanges, etwa der »gotischen« oder der »altchristlichen« oder irgendeiner anderen naturfernen Stilart gleich- und nebengeordnet ist. Daß dabei der Idealismus zufällig rationalen Messungen und Beschreibungen, also von völlig anderer Basis ausgehenden Betrachtungen zugänglicher ist als ein anderer naturferner Stil, hat mit seiner inneren psychologischen Einordnung nichts zu tun. Es vermag dies seine historische Sonderstellung, den ihm immer wieder zuteil gewordenen »Vorzug« vor allen anderen Stilformungen verständlich zu machen, aber es vermag nicht, ihm eine ästhetische Sonderstellung einzuräumen. —

Um das Hauptergebnis des ganzen Buches vorweg zu nehmen: Glasers Untersuchungen und Berichte beweisen, daß die grundlegende Unterscheidung naturnahen und naturfernen künstlerischen Gestaltens in gleicher Weise wie für Europa auch für Ostasien Geltung besitzt. Sieht man von dem ersten kleinen Kapitel über das »Götterbild« ab, so wird dieser Nachweis in zwei großen Abschnitten geführt, die in bildhafter Umschreibung der Worte »Naturalismus« und »Expressionismus« nach ostasiatischer Gepflogenheit: »Porträtkunst« und »Echo der Seele« benannt sind.

Chuan Shên: »Porträtkunst« ist der zweite Abschnitt überschrieben, der dem naturnachahmenden Schaffen gewidmet ist. Kungfutse ist der Philosoph dieser Weltanschauung. »Was man weiß, als Wissen gelten lassen, was man nicht weiß, als Nichtwissen gelten lassen: das ist Wissen«, zitiert Glaser aus den Gesprächen des Kungfutse. Und so wie Kungfutse der Welt als Erkennender gegenübersteht, die Erfahrungen und nur diese als Wirkliches anerkennend, so folgt die an seine Lehre angeschlossene Kunstweise den Sinneseindrücken und ihren Gefühlsbegleitungen. »Dichtung hat lehrhaften Zweck, und wie die Dichtung, so dient bildende Kunst der Aufbewahrung und Übermittlung der Daseinsform der Dinge, sie ist Porträt oder Historienbild und bewahrt in dieser zweifachen Form die Erinnerung an die großen Männer und die großen Taten der Vergangenheit« (S. 18).

Bis ins achte Jahrhundert weist Glaser diese naturalistische Orientierung der bildenden Kunst nach. »Es ist die Zeit schrittweiser Eroberung der Wirklichkeit. Die Formen der Darstellung einer in ihrem objektiven Bestande interessierenden Welt werden geprägt« (S. 20). Unter Chuan Shên begreift sich deshalb nicht nur die Kunst des menschlichen Porträts, sondern die »große Aufgabe der Malerei, ein jedes Ding im Weltall vollkommen wiederzugeben« (S. 21).

Diesseits, Mensch, Erzählende Kunst, Raum, Landschaft, Tier und Pflanze, Plastik: heißen die Unterkapitel des Abschnittes Chuan Shên. Nachdem im ersten Kapitel die allgemeine Orientierung an Hand vieler schöner Aussprüche Kungfutses gegeben ist, wird das Prinzip durch die einzelnen Teilgebiete hindurch verfolgt. Im Kapitel

»Der Mensch« wird die Porträtkunst besprochen. Vom Ende des fünften Jahrhunderts wird dabei das Märchen von jenem Porträt erzählt, das so ähnlich gewesen sei, daß sogar Kinder den Dargestellten wiedererkannten. Auch hier ist die Gleichheit abendländischer Überlieferungen verblüffend. Denkt man an die abendländischen zwei Reihen von Künstleraussprüchen, die von der Kuh Myrons beginnen, bei deren Anblick andere Kühe gebrüllt haben, die über die Erzählung von der Traube mit den pickenden Vögeln und dem sogar Menschen täuschenden Vorhang darüber von Zeuxis und Apelles, über die »wirklichen« Menschen Giottos bis zu den Atelieraussprüchen Courbets und Manets führen; während die Gegenreihe vom »Kanon« Polyklets zu dem Ausspruch Goethes von dem naturalistischen »zweiten Mops« bis zu dem grotesken Wort von Paul Ernst führt: »die Wirklichkeit ist nicht verpflichtet, wahr und organisch zu sein, nur die Kunst ist es«: so wird fast überdeutlich, wie die wechselnde ästhetische Einstellung andauernd, offenbar auf der gesamten Erde, zwischen den beiden Polen schwingt. Die eine Zeit findet ihre Bereicherung in der Naturnähe, die andere in der Naturferne. Dort ist die Wirklichkeit das Maß der Dinge; hier ist es das innere Gefühl. Geht dort der Weg von außen nach innen, ergibt sich dort aus der naturalistisch-zufälligen Form das begleitende, zu erlebende Gefühl: so wird hier aus dem vorher vorhandenen inneren Gefühle die unnaturalistische, wirklichkeits-unmögliche Form als das Sekundäre geboren und erschaffen. Wenn wir an die Stelle der Worte »Geist« oder »Sinn« das Wort »Gefühl« setzen, dann stimmt, was Glaser zusammenfassend über die beiden ostasiatischen Kunstweisen sagt, exakt auf die dualistische psychologische Theorie, die aus abendländischen Gepflogenheiten gefolgert wurde: »So ist die rechte Bedeutung von Chuan Shên: Charakterporträt, und so nahe die Silbe shên als Sinn oder Geist an den anderen Begriff Ch'i-yün heranzuführen scheint, so gegensätzlich bleibt sein eigentlicher Gehalt. Denn von Ch'i-yün heißt es, daß sich die Form von selbst ergibt, wenn nur der Sinn beobachtet ist; von Chuan Shên, daß der Geist sich enthüllen wird, wenn die Form richtig wiedergegeben ist«[1]).

Im nächsten Kapitel »Erzählende Kunst« wird zum ersten Male eine Eigentümlichkeit des Ostasiaten klar, die allem Abendländischen widerspricht. Die im Laufe der Zeiten entstehenden und ausgebildeten »Stilarten« sterben nicht ab, wenn ein »neuer Stil« aufkommt. Es tritt vielmehr eine Erstarrung und weitere Überlieferung der alten Stilweisen neben den neuen ein. Bildaufgaben, die die älteren Meister in ihrer Weise fixiert haben, werden dann auch später noch in der alten Art gegeben. »Wenn ein Meister einer anderen Richtung, wenn sogar der große Motonobu, der selbst die Hauptschule des neuen chinesischen Stiles in Japan, die Akademie des Kano begründete, vor die Aufgabe gestellt wird, die Geschichte eines Tempels zu malen, bedient er sich im wesentlichen des fremden Stiles und versucht gar nicht erst eine Umsetzung in die eigene, auch nach seiner Meinung eben für den besonderen Zweck untaugliche Formensprache« (S. 36). Diese Erstarrung der ästhetischen Formensprache zur Formelsprache scheint uns, auch möglichst objektiv gesehen, etwas durchaus Negatives zu sein. »Das Neue entsteht nicht im Kampf gegen das Alte, und es wird nicht naturgemäß der Feind des Gewesenen« (S. 35). Damit wird aber ein Ballast mitgeschleppt, der der lebendigen Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte die freie Bahn mehr oder minder versperren mußte. Und diese konservative Gepflogenheit mag nicht der letzte Grund gewesen

---

[1]) S. 29. — Vgl. auch Deri, Psycholog. Kunstlehre S. 32 ff.

sein, der schließlich so manche japanische Kunstart zum erstarrten Formelwesen geführt hat.

Schließlich werden in diesem Kapitel noch die »Bildrollen« der Japaner besprochen. Ihr Wesen ist, nicht den dramatischen Kernpunkt einer Handlung zu geben, sondern das Erzählen einer Begebenheit langhin auszuspinnen. In »kontinuierender Folge« wird die Wanderung eines Priesters über Täler und Berge gezeigt, wobei in der fortlaufenden Landschaft die Figur des Pilgers an immer neuen Stellen auftaucht. Damit tritt die Zeit als gefühlsvermittelnder Faktor in Bildern auf: auch der europäischen Malerei, etwa von den Wandgemälden Gozzolis in Florenz oder von Bildern Memlings und anderen her nicht ganz unbekannt. Vom psychologischen Standpunkte ist hier gar nichts dafür oder dagegen zu sagen. Es ist einfache Kulturkonvention, ob sich ein Volk mit dieser Gepflogenheit befreundet oder nicht.

Die räumliche Darstellungsweise in einem derartigen Rollbilde, das sich des zentralisierten Vorganges und damit auch der zentralisierten lokalen Darstellung, also der »Zentralperspektive« entschlägt, führt Glaser auf sein nächstes Kapitel über den »Raum«. Er stellt hier fest, wie das Rollbild räumlich »gesehen« werden muß. »Von einer mittleren Schicht aus weist die Darstellung nach oben und ins Weite, ist zugleich von ihr aus abwärts und zum Beschauer hin orientiert« (S. 47). Das Rollbild ist also gleichsam vom Mittelgrunde aus zum Vordergrund und Hintergrund hin gemalt und muß auch so »gesehen« werden. Der Beschauer steht nicht »vor dem Rahmen« und sieht in das Bild von außen her hinein, sondern er wandelt gleichsam in der Mittelzone des Bildes selber mit. Damit ergibt sich die Lehre vom Augenpunkt und von der perspektivischen Verkürzung als eine rein zufällige europäische Bildkonvention, die keinerlei Allgemeingültigkeit und Alleingerechtigkeit beanspruchen kann. »Niedersicht und wesentliche Einheitlichkeit des Größenmaßstabes bleiben die bestimmenden Faktoren der Raumdarstellung ... Wird die Beobachtung von Maßstabverschiebungen im Nahraum ausgeschaltet, so ist die natürliche Folge, daß alle parallelen Linien als solche gezeichnet werden. Ebenso entspricht es der allgemeinen Orientierung (besser: einer der möglichen Arten der Orientierung; d. Ref.) auf den objektiven Bestand der Daseinsformen der Dinge, daß scheinbare Größenveränderungen nicht in die Darstellung aufgenommen werden. Und endlich führt die Form des kontinuierenden Rollbildes selbst zu einer parallelperspektivischen Aufnahme. Denn der Versuch zentralperspektivischer Konstruktion eines Gebäudes würde zur Isolierung des betreffenden Bildteiles und zum Durchbrechen des größeren Zusammenhanges führen« (S. 48 f.).

Das folgende Kapitel behandelt die Landschaft in ihrer Entwicklung von der kartenmäßig orientierenden Terrainübersicht, über die kartenartige Aufnahme berühmter Tempelbezirke, bis zu den Makimono der Tosameister Japans, in denen die Landschaft den Hintergrund der figürlichen Erzählungen abgibt. Glaser berichtet hier, daß sich, wenn auch der Entwicklungsprozeß im einzelnen nicht mehr verfolgbar ist, doch die Reihe herstellen läßt, die »von der Aufnahme noch isolierter Angaben einzelner Formen des Terrains und der Vegetation bis zu den geschlossenen Landschaftskompositionen führt, in denen der Mensch nur mehr Staffage ist« (S. 54).

Es folgt das Kapitel »Tier und Pflanze«. »Im Blumenmalen«, sagt ein Schriftsteller, »strebt man insgemein nach genauer Ähnlichkeit. Und zu verschiedenen Malen wird erzählt, daß man das Schattenbild des Bambus mit dem Pinsel nachzeichnet. Exakte Naturwiedergabe ist das Wesen der Pflanzen- und Tierbilder« (S. 65.) Es finden sich dann in diesem Kapitel noch einige reizende ·Anekdoten

aus den Zeiten naturalistischer Kunstübung. Schade nur, daß Glaser nicht völlig die Objektivität wahrt und es sich nicht versagen kann, hier und dort in kleinen Zwischenbemerkungen diese auf die möglichst exakte Naturwiedergabe eingestellte Kunstweise schlecht zu machen. Hier gibt die zufällige Zeitlichkeit den bösen Verderber ab, indem sie das Buch nicht ohne einige bezeichnende Merkmale dafür entläßt, daß es nicht im Zeitalter Courbets und Manets, sondern in den Jahren des werdenden »Expressionismus« entstanden ist. Dieser »Verstricktheit in den Zeitgeist« verdankt wohl auch die ästhetisch haltlose und geistig ziemlich läppische Legende von Liädsi »Das Maulbeerblatt« ihre Aufnahme in das Buch, das im übrigen gerade als Fundgrube für weise und liebliche Zitate aus der ostasiatischen Literatur kaum so bald von einem anderen übertroffen werden dürfte.

Die »Plastik« schließt den zweiten Abschnitt des Buches, den über Chuan Shên, über Sinn und Wesen der naturalistischen Kunstübung ab. Glaser sagt: »Malerei ist dem Ostasiaten bildende Kunst im engeren Sinne. Und wie die Nachrichten versagen, so bleibt auch von dem Denkmälerschatz nur ein kleiner Ausschnitt, der in diesem Zusammenhange zu erwähnen ist, da das ganze große Gebiet der buddhistischen Plastik ausgeschaltet werden muß, als nicht in engerem Sinne ostasiatischer Kunst zugehörig« (S. 68). Im übrigen ist dieses Kapitel (vielleicht bloß für den Leser, dem die Kenntnis des historischen Materials fehlt) etwas unklar und verworren. Besonders in der Besprechung der Masken für das Nō-Spiel finden sich mancherlei Widersprüche zu bisher Gesagtem. Auch hier scheint uns der Zwang, der von einer zufällig-persönlichen inneren Stellungnahme des Autors auszugehen scheint, und der die expressionistische Schaffensweise gegenüber der naturalistischen als die unbedingt höhere erlebt und betrachtet, die Interpretation der Masken einigermaßen ins Schiefe gebracht zu haben. Die japanischen Nō-Masken scheinen uns, psychologisch interpretiert, eben nichts anderes als konventionell fixierte »naturalistische Ausdrucksgesichter« zu sein, also besonders gutes, künstlerisch empfundenes naturalistisches »Panoptikum«. Es dürfte allerdings schwer sein, modern orientierte Geister zur Anerkennung, ja selbst nur zur Nicht-Verachtung eines derartig extremen Naturalismus zu bewegen. Jedenfalls brauchte man aber bei dieser Auffassung, also bei der ästhetischen Anerkennung des naturalistischen Grenzfalles einer unmittelbaren Natur-Kopie in einem wirklich auffassungsgemäß und technisch souveränen »Panoptikum« nicht Sätze wie folgende zu wagen, die uns fast alle Ergebnisse der bis zu dieser Stelle so glänzend durchgeführten Analyse der naturalistisch eingestellten Linie ostasiatischer Kunst auf den Kopf zu stellen scheinen. Einerseits wird erklärt: »Die Maske ist selbst ein Gesicht. Die plastische Form tritt stellvertretend ein für das wirkliche Dasein.« Sofort darauf folgt aber der Satz: »Die Verwendung natürlicher Haare ist durchaus nicht eine Stillosigkeit, denn diese Haare wollen so wenig (!!) Darstellung oder Vortäuschung eines wirklichen Bartes sein wie die ornamental geschnittenen Furchen, die Runzeln bedeuten« (S. 73). Wir glauben, daß »umgekehrt eine Maske daraus wird«. —

Der dritte große Abschnitt des Buches handelt von Ch'i-yün, dem »Echo der Seele«. Zuerst wird eine Gegenüberstellung der Lehren des »Positivisten« Kungfutse und des »Mystikers« Laotse gegeben. Wiederum stößt man als erste Merkwürdigkeit auf das Fehlen einer »Entwicklung« der beiden Weltanschauungen im spezifisch europäischen Sinne. Die beiden großen philosophischen Systeme sind »nicht historische Entwicklungsphasen des chinesischen Denkens, in dem Sinne, wie die Evolution der griechischen Philosophie in logischer Folgerichtigkeit von Thales durch Generationen von Denkern bis empor zu Aristoteles führte. Beide stellen

sich als Vertreter zweier Weltanschauungen dar, die letzten Grundes aus der Verschiedenheit der Bevölkerungscharaktere in Nord und Süd des Reiches sich erklären« (S. 78).

Und nun folgen, um den »mystischen Pantheismus« des Laotse verständlich zu machen, eine Reihe von bezeichnenden Zitaten aus seiner Lehre und aus den Worten von Schülern und Anhängern von ihm. Ihr gemeinsames Wesen ist ihr dunkler, unklarer Sinn. Man kann sich kaum etwas bei ihnen denken; um so mehr sind sie geeignet, das Gefühl zu bewegen, jene eigentümliche seelische »Stimmung« zu erzeugen, die gerade aus dem Unklaren und gedanklich Verschwommenen der Wortaneinanderreihungen ihre beste Nahrung schöpft. Der »Tao«, das Zentrum der Lehre des Laotse, ist »der Weg oder die Wurzel, der Vorläufer Gottes«. Es wird über ihn gesagt: »Er ist ewig und steht allein. Er ist von dem, was war, zu dem, das sein wird, von Ewigkeit zu Ewigkeit. Wir blicken darnach, doch können wir ihn nicht sehen, lauschen ihm und können ihn nicht hören, fassen darnach, können ihn jedoch nicht greifen. Er kann nicht in Worten ausgedrückt werden und hat keinen Namen. Er hat keine Form des Formlosen. Sein oberer Teil ist nicht klar und sein unterer Teil nicht undeutlich. Er ist still und dennoch immer in Bewegung ...«[1]). Man spürt ohne weiteres, wie all dies Unklare, Undurchsichtige der logischen Fügung die Phantasie erregt und gleichsam einen Gefühlsrausch erzeugt, der für eine »expressionistische« Kunstweise unmittelbar lebenfördernd werden mußte.

Wenn der »Positivist« Kungfutse über den »Mystiker« Laotse und den »Tao« spricht, spürt man die leise Ironie: »Ich hörte sagen, der wahre Weise schenke den weltlichen Dingen kein Augenmerk. Er suche nicht den Gewinn und meide nicht die Unbill. Er hänge ohne zu fragen dem Tao an. Er könne sprechen, ohne zu reden; er könne reden und doch nichts sagen. So schweife er jenseits des Staubes umher. Dies sind unbesonnene Worte. Mir aber erscheinen sie als die kundige Darstellung des Tao« (S. 15).

Daß diese Weltanschauung, die »jenseits des Staubes umherschweift«, zum Gegenstück der naturalistischen Kunstübung führen mußte, scheint klar. Gerade das, was ein derartiges philosophisches System zur Feststellung der »Wahrheit« als ungeeignet erscheinen läßt, gerade das bringt mit dem Ahnungsvollen, mit dem Bilderreichtum und mit dem sehnsüchtigen Weiten der Grenzen dem Gefühle ertragreichste Nahrung. Deutlichkeit, breite Erzählung und Bereicherung des Details werden von diesem Standpunkte aus nicht als Vorzüge der Bilder, ob gesprochen oder gemalt, empfunden. »Nicht Häufung von Einzelzügen der äußeren Gestalt soll eine Erscheinung charakterisieren, unmittelbar soll ihr innerer Sinn sich in der Darstellung erschließen« (S. 83). Dieser letzte Satz gibt die Definition der expressionistischen Schaffensart: der bildende Künstler erfindet (wie der Musiker die Melodie) aus einer inneren Stimmung, aus einem Gefühle heraus eine Form, die er, ohne Rücksicht auf sachliche Richtigkeit, dem gemalten Gegenstande aufzwingt. Damit fällt die »Natur« als Maß des künstlerischen Wertes ins Leere, und es bleibt als Wertmaßstab nur der Grad der Intensität, der Unmittelbarkeit und der Seltenheit des Gefühles selber, das nun durch »rückläufige Assoziation« aus der Form erschlossen wird[2]). »Von Chang Hsiao-shihs berühmtem Höllenbilde war gesagt worden, es sei so realistisch, daß die Leute erklärten, der Maler müsse selbst drunten gewesen sein und jene Welt mit eigenen Augen gesehen haben. Wu's

[1]) Moses Chiu bei Glaser S. 78 f.

[2]) Vgl. Deri, Psychologische Kunstlehre S. 23 ff.

Höllendarstellung aber wird im Gegensatz zu dieser und allen bisherigen gerühmt, weil da kein Wald von Messern sei, kein Kessel mit kochendem Wasser, keine ochsenhäuptigen oder grüngesichtigen Henkersknechte, und weil sie doch aller Schrecken voll sei und imstande, die Menschen vom Wege des Bösen abzubringen« (S. 83 f.).

»Wenn Ch'i-yün zuerst beobachtet wird, ergibt sich die Form von selbst und ohne Suchen.« Mit diesem Zitat eines chinesischen Schriftstellers schließt Glaser das allgemeine Einführungskapitel des dritten Abschnittes, um in den folgenden Kapiteln Stimmungskunst, Landschaft, Raum, Mensch, Tier und Pflanze und Technik zu behandeln; jetzt all dies nicht mehr vom naturalistischen, sondern vom naturfernen Orientierungspunkt aus gesehen.

Kunst ist nicht mehr »eine gemeinverständliche Sprache. Deutlichkeit des Stils, das Ideal des Kungfutse, ist preisgegeben. Das Bild kündet geheimen Sinn. Nur ‚mit einem, der den Sinn der Worte versteht, kann man ohne Worte reden'.« (S. 86.)

»Gedichte ohne Worte sind die Bilder, und ihr Inhalt hat lyrischen Charakter.« (S. 88.) So wird es möglich, daß japanische Maler Landschaftsthemen aus China malen, ohne je China mit eigenen Augen gesehen zu haben. Ja sogar ein Landschaftsthema mit dem Titel »Abendglocken eines fernen Tempels« kann »gemalt« werden. Zu diesem Bildvorwurf bemerkt Glaser: »Undarstellbar ist der Klang der Abendglocken des fernen Tempels. Der Maler bemüht sich nicht, die Elemente einer Beschreibung zu geben wie die Illustration. Das Wort löst eine Stimmung aus. Nur sie soll wiedergegeben werden. Man empfindet vor dem Bilde die Abendstille, in der leise widerhallend aus weiter Ferne der dumpfe Klang des Tempelgong herübertönt« (S. 98).

Hier begegnet zum ersten Male eine ästhetische Einstellung, die sich von der europäischen im innersten Wesen scheidet. Gustav von Allesch hat für das ästhetische Genießen innerhalb des westlichen Kulturkreises das »Prinzip der Erfüllung« aufgestellt: nur jene Gefühle sind bei uns zu einem Bilde zu assoziieren, die irgendwie farblich, inhaltlich oder formal im Bilde selber belegt werden können[1]). Dieses Prinzip scheint nun, wie auch aus manchen weiteren Ausführungen Glasers hervorgeht, für den ostasiatischen Kulturkreis keine Geltung zu haben. Hier kann der »Wissende« Gefühle zu einem Bilde assoziieren und erleben, die aus Konventionen der Kultur folgen und mit dem objektiv Dargestellten nicht unmittelbar mitgegeben sind. Das »Kunstverständnis« wird damit etwas weitaus Vageres als bei uns, es wird unkontrollierbar und ist nicht mehr bindend zu definieren. So kommt es (was von Glaser besonders im Kapitel »Tier und Pflanze« besprochen wird), daß man eine ganze Reihe konventioneller Überlieferungen kennen muß, um ein ostasiatisches Bild »richtig«, d. h. im Sinne des Künstlers zu »verstehen«. »Das Seelenhafte im Tier, in der Blume zu begreifen, ihre Körperform nicht als niedere Möglichkeit der Offenbarwerdung des Lebensstoffes, sondern als unmittelbar teilhaftig derselben Allbeseeltheit, deren Teil auch der Mensch ist, zu erfassen, das wird eine neue und würdige Aufgabe bildender Kunst« (S. 120). So vergleicht man das »schnellfüßig dahineilende Pferd« dem himmlischen Wesen, macht man den geduldig unter schwerer Last einherstapfenden Ochsen zum Sinnbild der Erdgebundenheit; der Affe verkörpert die Klugheit, die Gans die Schicklichkeit; die Jahreszeiten werden durch die Blüten bezeichnet, die ihnen eigen sind, doch »weiter assoziieren sich ihrer Darstellung

---

[1]) G. v. Allesch, Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschrift für Psychologie Bd. 54 (1910), S. 402 ff.

Gedankenreihen taoistischen Gepräges« (S. 122); man kennt die Widerstandskraft der Kiefer gegen Sturm und Frost und macht sie zum Gleichnis der Seelenstärke, die weltlichen Versuchungen widersteht.

All dies sind aber nun nicht etwa die üblichen Symbole intellektueller Art, die wir aus den lehrhaft-philosophischen »Allegorien« Europas kennen. Sondern »der Kunstgenuß wird zur Meditation im Sinne taoistischen Denkens, er wird zur Kulthandlung und das Tokonoma zum Altar« (S. 182). Wenn man eine abendländische Parallele sucht, so kann man sie etwa darin finden, wie zuweilen religiös gläubige Menschen im Sinne der christlichen Lehre ein Heiligenbild erleben, wenn man etwa (wie es der Referent erlebte) beobachtet, wie eine Nonne mit dem Rosenkranz in den Händen durch das Museum geht und jedesmal, wenn ein Bild ihren persönlich erwählten Schutzheiligen bringt, es mag ein gutes oder ein schlechtes, ein italienisches oder ein nordisches Bild sein, in tiefste Andacht des Schauens versinkt, den Blick gebannt auf das Bild richtet und mit innigstem Gefühle den Rosenkranz durch die Finger gleiten läßt. Das Kunstwerk verliert damit seinen eigentlichen engen, aber seinen wahren Sinn. Es wird aus einem Verursacher der zu erlebenden Gefühle zu dem Auslöser von Gefühlen, die der Genießende schon vorher in sich hatte. Psychologisch gesprochen verhält sich demnach der Erlebende nicht ästhetisch rezeptiv, sondern ästhetisch produktiv. Er wird an Hand des Anlasses im Kunstwerk selber zum »Künstler«, der nun im wachen Träumen Phantasien spinnt und Gefühle in sich lebendig macht, die im Werke selber nicht ihre »Erfüllung« finden. Daß damit dem reichsten Dilettantismus der Kunstbetrachtung die freieste Bahn geöffnet wird, ist klar. Und daß nur die »wahrhaft Wissenden« das Kunstverständnis dieser Art zu besitzen glauben, erklärt sich dann leicht daraus, daß von den tausendfältigen Möglichkeiten, derartige Assoziationen auszuspinnen, esoterisch eine einzige Assoziationsreihe als die allein »richtige« fixiert wird. »Die Elster, die zu unzähligen Malen dargestellt ist, wird zum Gleichnis des Verlorenseins eines Wesens in der Grenzenlosigkeit des All. Gleich einem Punkte im Unendlichen ist da ein Organismus, der in seiner Winzigkeit ein vollkommen Ganzes darstellt wie die Welt selbst in ihrer grenzenlosen Erstreckung« (S. 128). Tausend Assoziationswege führen vom Bilde der Elster zu diesem weltenweiten Gefühl. Einen als den »richtigen« festzulegen heißt »Erstarrung« des Erlebens predigen. Und zu dieser Erstarrung des ostasiatischen Erlebens zum Formelhaften, an deren Kritik Glaser nur schüchtern herangeht, wäre an vielen Stellen des Buches mancherlei zu sagen möglich gewesen. —

Wesentliche Aufklärung verschafft Glaser dann dem europäischen Auge, wenn er im Kapitel »Landschaft« des Abschnittes Ch'i-yün beweist, daß das rasch fertige Urteil, das diese Darstellungen »impressionistisch« genannt hat, durchaus falsch ist. »In diesem reinen Stimmungsbild verliert die Einzelform mehr und mehr an Bedeutung. Eine Kurzschrift der Landschaftsmalerei bildet sich aus, die auf jede Charakterisierung des Details Verzicht leistet und nur das Ganze eines Gefühlserlebnisses in seinen Urelementen wiedergibt. Wenn eine Kunst, so spiegelt diese den Geist des Laotse« (S. 99). Diese Art der »kurzschriftigen Landschaftsmalerei« ist also nicht wie der europäische Impressionismus ein momentan-einmaliges Hinsehen und dann raschestes Festhalten dieses Gesehenen. Die Ähnlichkeiten der »Mache« sind nur rein äußerliche. Der Satz, der sich in den chinesischen Schriftquellen findet: »Ein Bild scheint ganz durchgearbeitet, aber sieht man es in der Nähe, so sind da nur wenige Pinselstriche, allerdings kein einziger, der nicht mit weiser Berechnung gesetzt wäre« (S. 100), bezieht sich nur auf die Technik. Damit kommt in die reinen Bildbeschreibungen japanischer Werke eine weitgehende

Ähnlichkeit mit den Beschreibungen von Bildern des europäischen Impressionismus. »Sieht man sie in der Nähe, so gleichen die Dinge in ihren Gemälden formlosen Massen, aber hält man sie entfernt, so kommt die Landschaft in ihren Hauptzügen wundervoll heraus und weckt tiefe Empfindungen, löst Gedanken aus, als blickte man in ein unbekanntes Land«, zitiert Glaser nach dem Ausspruche eines ostasiatischen »Ästhetikers« (S. 100). Trotz alledem verhält sich die Sache aber nach Glaser anders. »Das Habokubild leistet das letzte an Verzicht auf das Gegenständliche, es ist die reinste Verkörperung eines ästhetischen Prinzips« (S. 101). Es ist also kein Schnell-Hinsehen, wie im europäischen Impressionismus, sondern ein Traum-Hinsehen, ein Verschwommen-Sehen. Die Naturnähe, die »Wirklichkeit« würde der seelischen Grundstellung widersprechen; deshalb sieht man »kaum«. Man träumt gleichsam die Form der Dinge, man gibt jene Auflösung der Gebilde, die in ihrer Unbestimmtheit zum grenzenlos Flutenden der Stimmung führt. Der europäische Impressionist reißt die Augen auf, zu einem raschen, blutigen Griff in die Natur. Der Japaner dieser Einstellung schließt die Augen halb, tastet bloß leise und ungefähr an die Dinge, um im Verschwimmenden der Gegenständlichkeit die Seele ins weiteste Träumen geraten zu lassen. So bekommt, von dem Boden einer anderen Kultur aus, die fast gleiche äußere Form eine völlig andere »Bedeutung«, findet in völlig anderen Gefühlserlebnissen ihre »Erfüllung«. Und daß diese Kunst der entsprechenden Deutung der malerischen Kurzschrift auch in Japan besonderes Verständnis erfordert, beweisen Zitate japanischer Schriftsteller wie folgende: »Das erste, worauf man in einem Bilde achten soll, sind Geist und Rhythmus, dann erst mag man an Stil und Pinselführung denken« (S. 101); oder, wie Shên Kua sagt: »In Kalligraphie wie Malerei bedeutet die Seele mehr als die Form. Die guten Leute, die Bilder betrachten, können meist kleine Fehler in Form, Komposition, Farbe herausfinden. Aber weiter kommen sie nicht. Zu den tieferen Prinzipien dringen nur wenige vor« (S. 101).

Das folgende Kapitel »Der Raum« bringt für die Landschaftsauffassung dieser Kunstweise abermals wesentliche Bestimmungen. Auch hier seien einige bezeichnende Zitate als Referat gegeben. »Die Ferne ist die Seele der Landschaft.« (S. 103.) Dieser Satz gibt die Grundstimmung. »Früher war eine gewisse Breite des Nahgesehenen von oben nach unten abzulesen', jetzt eine Zone des Ferngesehenen, die ebensosehr in sich einheitlich ist. Sie setzt keine verschiedene Augenakkomodation voraus, sondern rechnet von Anfang an mit paralleler Einstellung der Sehachsen. Man setzt sogleich mit dem Fernbilde ein. Das ist von prinzipieller Bedeutung im Gegensatz zur europäischen Kunst, die den Beschauer stufenweise die Tiefe abtasten läßt« (S. 108). »Alle diese greifbaren Elemente der Raumdarstellung sind nur Vorbereitung. Sie geben dem Auge die Richtung für den letzten Schritt, der hinausführt ins Reich des Gestaltenlosen, in jenen Raum, der nicht mehr ein regelhaft konstruierbares Gebilde ist, sondern das große Geheimnis der Welt« (S. 109). »In den leisesten Schwebungen des Tuschtones liegt das Wesentliche. Erst hier rührt man an den eigentlichen Gehalt dieser Kunst. Ein Nichts scheinbar gibt ihm Gestalt. Nicht die Form nützt dem Maler, das Bildlose zu bilden, sondern die Leere, das Nichtseiende« (S. 110). »Dieses Nichtseiende besitzt dem Ostasiaten in einem anderen Sinne Wesenheit als dem Europäer. Das Nichtsein ist ihm selbst Qualität. Die Negation bedeutet ihm nicht nur Verneinung eines Zustandes, sondern Setzung eines anderen. Die Kiefer, der Fels ist in der scharfen Führung seiner Linien nicht wesentlicher als die leere Fläche des Papieres, die nur ein zarter Ton belebt, der nicht Himmel bedeutet, nicht die Wölbung des Firmamentes wiedergibt . . . sondern der die Ferne selbst ist, das Unbestimmte und

Unbestimmbare, nicht der Horizont, der selbst Grenze ist, sondern das Grenzenlose, die Unendlichkeit des Raumes« (S. 111).

Abermals kann man vom europäischen Standpunkt aus nur konstatieren, daß ein derartiges Kunsterleben bei uns alle Merkmale des reinsten Dilettantismus besäße. Keinerlei Grenze für vagste Stimmungen und willkürlichste Phantastereien ist gegeben. Entweder es werden alle Bahnen offen und ein regel- und zielloses Schwimmen in völlig unkontrollierbaren Stimmungen stellt sich ein. Oder es müssen jene Bestimmtheiten, die innerhalb der europäischen Kunst durch das Erfüllungsprinzip gegeben sind, durch traditionelle Konventionen gegeben werden, die aus den zahllosen möglichen Erlebensweisen so völlig unbestimmter Daten eine als die einzig »erlaubte« festlegen. Glaser fühlt an manchen Stellen selber das Prekäre, das in einem derartigen Formelwesen liegt und spricht zuweilen ausdrücklich von der Gefahr, die dieser Kunstweise droht, zu einer »Kunst der Ästheten« zu werden (S. 101). Sie hat diese Gefahr oder dieses »Schicksal« selber verschuldet. Denn sie läßt dem Kunstwerke, psychologisch gesprochen, nicht die ihm einzig gemäße Aufgabe der Anregung zur Re-Produktion der Konzeptionsgefühle des Künstlers. Diese ursprünglichen Gefühle des Künstlers, die dem Kunstwerke ja erst sein Leben geben, werden im abendländischen Kulturkreise durch die Elemente des Kunstwerkes selber sicher umgrenzt und bestimmt. Farbliche, inhaltliche und formale Elemente sind es innerhalb der bildenden Künste, tonale, melodische, harmonische, rhythmische und dynamische Elemente innerhalb der Musik, musikalische und inhaltliche Elemente in der Literatur. Wenn dem Aufnehmenden jedoch die Möglichkeit bleibt, an Hand einer unbestimmt leisen formalen Qualität das »Nichtseiende« zu erleben, dann re-produziert der Aufnehmende nicht, sondern er wird, wie bereits vorhin bei der »taoistischen« Landschafts-, Tier- und Pflanzendarstellung konstatiert werden mußte, produktiv ästhetisch lebendig. Und gerade diese individuelle ästhetische Eigenproduktivität an Hand von Kunstwerken anderer ist es ja, die das ästhetisch durchaus berechtigte Kunsterlebnis und Kunsturteil des großen Durchschnittes, dem die mittelmäßigen Bilder, seinem eigenen Habitus nach, ohne weiteres verständlich sein und »gut gefallen« werden, von jenem eigentlichen »Dilettantismus« des Kunsterlebens definitorisch trennt, dem das Kunstwerk nur Anlaß und Auslöser zu eigener (ob primitiver oder an sich hochstehender) innerer Phantasie- und Gefühlsproduktion wird. Es ist schwer zu glauben, daß sich ein im abendländischen Kunstverständnis und Kunstgenießen erfahrener Europäer in dieser schwimmenden und unscharfen Art des ostasiatischen Kunstgenusses jemals auf die Dauer wirklich wohlfühlen könnte.

Im folgenden Kapitel »Der Mensch« wird erläutert, wie, der seelischen Grundeinstellung des Ch'i-yün zufolge, nun das naturalistische Porträt vom Ausdrucksporträt abgelöst werden mußte. »Ein Ausdrucksporträt ist entstanden, das weniger die äußeren Züge körperlicher Ähnlichkeit als die Stimmung einer Persönlichkeit zur Darstellung bringt ... Der Wiedergabe menschlicher Gemütskomplexe in einem allgemeinen Sinne geht das neue Menschenbild nach« (S. 116). »Der letzte Rest von Körperlichkeit ist in solchen Bildern getilgt. Es bleibt kein Fleck, der nicht unmittelbar Träger eines Ausdrucks wäre« (S. 118).

Das Wesentliche aus dem folgenden Kapitel »Tier und Pflanze« haben wir an einer früheren Stelle (S. 220) vorausgenommen. Das Schlußkapitel des Abschnittes Ch'i-yün ist »Technik« betitelt. Zuerst wird erzählt, daß der japanische Kenner von seinem Freunde, vor dem er bei der »Teezeremonie« das Tuschbild im Tokonoma, der Bildnische, entrollt, keineswegs tiefsinnige Äußerungen über die allgemeinen

Zusammenhänge der Welt und die Beseeltheit des All erwartet oder verlangt. Sondern »er ist zufrieden, wenn seine Gäste an dem ersten Tuschfleck des Bildes den Meister erkennen, wenn sie die Stilart bestimmen und der Komposition nachzugehen wissen, wenn sie die Eleganz der Pinselführung verständnisvoll loben und von der Schönheit der Tusche und der Verteilung des Schwarz-Weiß ein kundiges Wort sagen«. Fast möchte man dazu bemerken, daß es ein Glück ist, daß sich dies so verhält. Denn bei der völlig ungebundenen Freiheit der gestatteten Assoziationen wüßte man ja sonst wirklich keine Grenze für das ohnedies schon so »weite Feld« ästhetischer Gespräche. Wenn aber Glaser zu dieser Tatsache den Satz des Laotse zitiert: »Das Höchste des Redens ist nicht zu reden«, so ist hierzu abermals und zum dritten Male zu sagen, daß sich diese seelische Tatsache keineswegs auf die ästhetische Rezeption, sondern nur auf die ästhetische Produktion beziehen kann und beziehen darf und unserer Ansicht nach auch niemals in anderem Sinne angewendet werden dürfte. Wir kämen ja niemals zum »adäquaten« Kunsterlebnis, wenn wir nicht anerkennen wollten, daß zu einem gegebenen fertigen, und zwar von einem anderen Menschen gemachten Kunstwerke nur bestimmte, wenn auch vielleicht nicht immer nach allen Grenzen, nach allen »Fransen« hin auf den Millimeter bestimmbare Gefühle gehören. Doch der Kern, das Wesen der Gefühle, also doch ihr »Höchstes«, ist wohl zu »reden«. So könnte man vielleicht richtiger dem Satze des Laotse entgegensagen: Das Höchste des Redens ist immer zu reden. Von jeder Kunst in ihren Worten. So daß wir es wohl ruhig erwachsenen und unerwachsenen Dilettanten überlassen mögen, das »Höchste« in Kunst und Erleben in der schwimmenden, dünnen und wesenlosen »Ergriffenheit an sich« zu finden. Das Erlebnis gerade der größten Kunstwerke zeichnet sich, zumindest für den europäischen Kulturkreis (mag es sich um Shakespeare, Beethoven oder Rembrandt handeln), gerade immer durch seine Bestimmtheit, Umgrenztheit und Geschlossenheit aus. —

Wichtig aus diesem Kapitel sind noch die Sätze, die das »Skizzistische« der ostasiatischen Malerei erläutern. »Schwer nur läßt sich das Wort Skizze für diese oft mit ganz wenigen Strichen hingeschriebenen Bilder vermeiden. Aber es erweckt die falsche Vorstellung von einer ersten Niederschrift, einer flüchtigen Formaufzeichnung. Das ostasiatische Tuschbild ist das gerade Gegenteil der Skizze in diesem Sinne. Es mag in wenig Augenblicken hingeschrieben sein. Je rascher es scheinbar entstand, um so länger ist die Reihe der vorbereitenden Studien, die zu ihm hinführte« (S. 130).

So kennt der ostasiatische Künstler auch das, was wir »Komposition« nennen. »Die ostasiatische Kunst ist in eminentem Sinne eine Kunst der Komposition. . . . Das Kompositionsschema eines ostasiatischen Bildes begrifflich zu fassen, ist nicht leicht. Es gibt keine scharf umrissenen Hauptformen, mit deren Fixierung die Anlage des Bildes zu beginnen hätte. Harmonisches Abwägen der Tuschtöne ist die Grundlage der Bildgestaltung. Der Künstler gibt in ein paar Flecken die tiefsten Schwärzen als das Gerüst des Ganzen. Das ‚Gerippe des Tuschbildes' nennt es Hsieh Ho in dem zweiten seiner sechs Lehrsätze. Voran geht Ch'i-yün, die Idee, die Inspiration, das geistige Schauen des Ganzen. Alles muß fertig vor dem inneren Auge stehen, bevor der Pinsel die Fläche berührt« (S. 135 f.).

Der Schluß des Kapitels bringt wieder einen außerordentlich starken Beweis für die leichte Erstarrung ostasiatischer Kunstübung. Glaser erzählt, wie die Tradition der Malkunst ein System von Zeichen für die Darstellung der häufig wiederkehrenden Naturobjekte entwickelt. »Wie die chinesische Schrift ihre Wortzeichen formte, so hat die Malerei ihrerseits ein anderes Schriftsystem ausgebildet, das die

Elementarformen aus den Werken der Meister ablöste, um sie als Bildelemente lehrbar und lernbar wie die Wurzelzeichen der Schrift den kommenden Generationen zu übermitteln« (S. 138).

Man findet hier, wie fast durchweg in Glasers Buch, keine »kritische Stellungnahme« zu dieser Tatsache. Nur daß darauf hingewiesen wird, daß, nach ostasiatischen Aussprüchen, das »Innere der Dinge« trotz allem nicht lehrbar sei. Dennoch scheint es mir nicht nötig, in der wissenschaftlichen Darstellung fremder Kunstweisen oder heimischer vergangener Stilarten die Kritik, das heißt das »Werturteil« so völlig aufzugeben. Aus dem mißverstandenen Worte von Alois Riegl, daß man vor dem Urteilen über das »Können« eines Volkes sein »Kunstwollen« beachten und befragen müsse, hat sich die Gepflogenheit der jüngeren Kunsthistorikergeneration entwickelt, Werturteile über Stilstufen oder über Kunstweisen von vornherein als unstatthaft, weil »unwissenschaftlich« abzulehnen. Wir halten dieses Verfahren für durchaus ungerechtfertigt. Erstens nämlich gibt es Stilstufen, deren Vertreter bei weitem nicht alles können, was sie wollen; und zweitens ist doch das »Kunstwollen« selber auch an sich und direkt der Kritik und der Wertung zugänglich. Wenn nun Glaser selbst einmal von der ostasiatischen Kunst ganz allgemein sagt: »Ihre Entwicklung ist nicht Entfaltung, sondern Beschränkung« (S. 134), so meint er es allerdings in positivem Sinne. Doch wird der unvoreingenommene Leser, und zwar der für Ostasien unvoreingenommene, das Gefühl nicht los, daß diese »Beschränkung« keineswegs immer nur, wie Glaser meint, zur »Tiefe« der »Sprache der Eingeweihten« statt, wie bei uns, zur »Breite« (erg. »der Bettelsuppen«) geführt hat, sondern daß im Gegenteil diese »Beschränkung« oft in einer echten rein artistisch-ästhetischen »Beschränktheit« endet. Wenn in Japan ein vielbändiges Werk, der »Senfgarten«, existiert, das den Malschülern bis ins einzelne bestimmte Formzüge für die Landschaft, die Staffage, die verschiedenen Arten der Menschen, der Vögel, der Blumen usw. als Formeln überliefert, die gelernt werden wie die Schrift, so vermögen einige nachgeschickte allgemeine Sätze diese Tatsache nicht völlig umzufärben. Zumal wenn sie so leeren Inhaltes sind wie: »aber nicht die Schönheit der Schriftzüge allein, sondern zugleich ihr geistiger Gehalt macht das Wesen des Schriftwerkes aus, und die Seele ist der Sinn der Malerei« (S. 138 f.). Allerdings kann man mit dem Schlußsatze dieses ganzen Abschnittes Ch'i-yün alles »begreifen«: »Von dem Unfaßbaren soll man anders nicht als in Andeutungen zu reden versuchen« (S. 140). Doch Kunstschöpfung und Kunstaufnahme ist nichts Unfaßbareres als sonst irgend ein menschlich-seelisches Phänomen, und so braucht man, wenn man nicht auf die Beschreibung innerseelischer Vorgänge überhaupt verzichten will, vor der wissenschaftlichen Fassung und Zergliederung der ästhetischen Erlebnisse wirklich keine größere Scheu zu haben, als vor der irgendwelcher anderer seelischer Komplexe. —

Ein großer Abschnitt, der »Natur« überschrieben ist, schließt sich als dritter Teil des Buches an die »Porträtkunst« und das »Echo der Seele« an. Damit wird die Grunddisposition des Buches erst völlig klar und aufs schönste gebaut. Zuerst wurde das naturnahe Kunstschaffen, dann das naturferne Kunstschaffen abgehandelt; daran schließt sich die »Mutter« alles Werkes, die ästhetische Betrachtung, Auffassung und Wertung der Natur bei den Ostasiaten.

Allerdings halten wir hier das erste Kapitel des Abschnittes »Das Naturschöne«, so sehr es sich auch in seiner Grundeinstellung an den Untersuchungen des Referenten orientiert, für wirklich unzulänglich. Ganz abgesehen davon, daß man ein derartiges Thema in zweiundeinviertel schmalen Seiten wirklich gar nicht anfassen soll, fehlt es Glaser hier auch sowohl an objektiven psychologischen Einsichten

wie an der Klarheit der Stellung des Problems. Das Kapitel ist aber auch völlig unnötig und sollte bei einer Neuauflage, die das schöne und so reiche Buch wohl sicher erfahren wird, einfach in seiner Gänze weggelassen werden. Es würde im Zusammenhange nicht die geringste Lücke lassen.

Äußerst interessant und lehrreich sind die Ausführungen der noch folgenden Kapitel. Da das Referat ohnedies schon so lang geworden ist, wollen wir auch hier nicht auf das Buch verweisen, sondern noch das Wesentliche bringen. Ein Gegensatzpaar ganz besonderer Art wird besprochen: die ästhetische Bewertung der reinen Naturformen selbst wird einer Art der »Umbildung« der Naturformen gegenübergestellt, die wir bei uns (allerdings nur in dieser Ausdehnung) nicht kennen. Der Kultus der Blumen wird dem Blumenarrangement, der Kultus der Landschaft wird der Gartenkunst, der Kultus von natürlichen Einzelstücken aus Holz oder Stein wird einer bestimmten Gruppe der Töpferkunst gegenübergestellt. Ganz neue Erkenntnisse für diese bei uns zum Teil nur rudimentär vorhandenen ästhetischen Gebiete ergeben sich auf diesem Wege.

Den Anfang macht die Konstatierung, daß der rein ästhetische Gesichtspunkt in Ostasien, speziell in Japan, das Leben des Menschen in weit höherem Grade durchdringt als in Europa. Und zwar nicht nur in den wohlhabenderen Schichten, sondern (im alten Japan, das noch nicht europäisch verdorben war) gerade auch und vor allem bei der großen Menge des niederen Volkes.

Die »Blume« wird dabei vorerst in ihrer natürlichen Umgebung belassen. »Der Japaner bringt die Blume nicht als farbigen Fleck in ein System fremdartiger Schmuckformen. Er beläßt sie in ihrem natürlichen Zusammenhange. Er zieht nicht die Blume in Treibhäusern, um sie in Teppichbeete zu verpflanzen. Er sucht sie an den Orten ihres natürlichen Wachstums auf, um sich an ihrem Dasein zu erfreuen« (S. 149).

So haben die Blumen ihre Zeit und ihren Ort. »Man wandert im Frühling hinaus in die weiten Alleen von Tokyo, die eine einzige Blütenpracht sind, oder zu den Hängen um Kyoto, wo die Bergkirsche gedeiht, zu dem stillen Teich des Kameido, wo die hellblauen Glyzinien in schweren Dolden herniederhängen, in die großen Azaleengärten vor Tokyo, die zu einem Meer von Farbe werden, und in die Päonienzüchterei, wo geschützt vor den Sonnenstrahlen die herrlichen, reinen Blüten des Botan gedeihen, zu den Sümpfen, in denen die verschiedenfarbene Iris wächst, und zu den stehenden Wässern, aus denen im August die königliche Blüte des Lotos zwischen den schweren Blättern, die leise im Winde rauschen, emporsteigt, zu der Chrysanthemumschau, in der alle Gartenkünstler Japans wetteifern, und schließlich zu dem Momiji droben in den Bergen um Nikko, wo die Blätter eher sich verfärben als im übrigen Lande, wo eine feurige Glut die Abhänge überdeckt, oder in den Tälern um Kyoto, wo zarter noch, eingebettet in das dunkle Grün der Koniferen, das rote Laub des Ahorn leuchtet. Und überall feiert man Feste. Die Zeit der Blüte wird zum Feiertag für das Volk. Die Teehäuser schlagen ihre niederen Bänke auf. Sie müssen den Blumen folgen, nicht ihnen die Blüte. Und nicht Wagenladungen fahren die tote Fracht der Blumen in die Städte, sondern jedermann bringt von draußen selber ein paar Blüten heim, wenige, nicht mehr, als er braucht, um ein Blumenarrangement zu formen, in dem der Geist der Pflanze im Hause des Menschen noch einmal zum Leben zurückgerufen wird« (S. 150).

Ähnlich ist es mit der »Landschaft«. Auch hier haben die »großen Meister« das Land durchforscht und nach rein ästhetischen Gesichtspunkten die Orte bezeichnet, die in dem Lande die »schönsten« sind.

Zwar macht sich auch hier das zum Formelwesen neigende Wesen des Japaners

bald merkbar. »Drei Orte«, die Sankei, werden als die »schönsten« normiert. Amanohashidate, eine schmale, langgestreckte Landzunge, Matsushima, ein Meeresbusen mit zahllosen kleinen Inselchen, Miyajima, ein vom Wasser umspültes altes Tempeltor, gelten als die drei schönsten Orte des Landes. Sie müssen von einem bestimmten Punkte oder von vorgeschriebenem Wege aus betrachtet werden. Fuji, der heilige Berg, schließt sich als vierter an. Und schließlich werden noch die Hakkei, acht Landschaften, angefügt und damit die Anzahl der »Schönheiten« geschlossen. Auch hier werden dann weitere ästhetische Bestimmungen getroffen. »Es soll regnen, will man die tausendjährige Kiefer von Karasaki recht bewundern, ein Zug von Vögeln soll über dem Tempel von Katata herniedersteigen, auf dem Berge Hira soll der Schnee liegen, in Yabase soll man am Abend die heimkehrenden Fischerboote sehen, und über dem Tempel von Ishiyama soll der Herbstmond stehen« (S. 156).

So weit geht dann das innige ästhetische Verhältnis zur Natur, daß selbst einzelne kleine Stückchen von ihr an sich einen hohen Wert bekommen. Im Kapitel »Naturformen« quält sich Glaser etwas mit der ästhetischen »Rubrizierung« dieses seelischen Phänomens, die so leicht und einfach ist, wenn man die naturalistische Kunst erst einmal als reine Kopie des Naturschönen begriffen hat und dann ohne weiteres imstande ist, das Objekt des Reizes selber an die Stelle der Kopie in das System einzusetzen. Wir glauben nicht, daß sich von diesem Standpunkt aus »der Europäer in einen ganz unbekannten Vorstellungskreis hineinfinden muß, will er begreifen, daß ein Stein eine Zierform sein kann« (S. 158). Wer das »Rasenstück« Dürers als einfache Kopie eines Naturschönen nimmt, der bekommt zu diesem Naturschönen unmittelbar jenes Verhältnis, das der Japaner zu Holz oder Stein hat. Überhaupt übersieht Glaser die Parallelen, die sich für alle eben besprochenen drei Naturgenußarten auch in Europa finden. Die »Baumblüte in Werder«, die »berühmten Aussichten« und Naturschauspiele etwa in Italien, Sorrent oder die blaue Grotte von Capri, dann das Sammeln von besonderen Muscheln, Baumschwämmen oder Tropfsteinen in Europa gehören unmittelbar in diesen Kreis. Nur daß bei uns weder die Verbreitung noch die Intensität dieser Gruppen eine so starke ist wie in Japan. Man spürt dies besonders bei Glasers Ausführungen über »schöne Steine« und »schönes Holz«. »Der Japaner unterscheidet scharf zwischen dem wohlgeformten und dem gleichgültigen Steine. Er sieht in ihm die plastische Form. In zweiter Reihe die Farbe, das seltene Material. In der Hauptsache ist ihm der Stein eine Skulptur. Er ist reinste, abstrakte Plastik, eine die von der Natur selbst geschaffen ist. Der Mensch tut nichts hinzu, ihre Form zu verändern. Seine Tätigkeit war nur das Erkennen und Werten. Unter tausend anderen fand er diesen Einen heraus. Seine Formenqualität enthüllte sich ihm.« (S. 158.) Dieser Stein kommt dann, wenn er sehr erlesen ist, ins Tokonoma, in die heilige Nische. Andere Steine werden im Garten verteilt. Und es bildet sich eine eigene Fertigkeit des »Steinsehens« aus.

Ähnlich ist es mit erlesenen Holzstücken. Die Natur bildet Millionen Formen. Der Mensch wählt aus der Fülle das ihm besonders gefallende Stück. »Nicht irgend ein Stück eines Bambusschaftes ist wahllos herausgeschnitten. Die Höhe ist wohlberechnet zur Breite, die Schnittflächen sind weich gerundet Die Qualität des Stückes ist erkannt, die Form seines Querschnittes und seine Farbe. Jahrzehntelanger Gebrauch gibt ihm die Patina, jenes tiefleuchtend durchsichtige Braun, das der Liebhaber über alles schätzt und das den Pinselständer, der aus dem Besitz eines alten chinesischen Kenners stammt, zu einer besonderen Kostbarkeit stempelt.« (S. 161.)

Die drei folgenden Kapitel bringen dann das in Europa so vielfach vermißte »Zwischenglied«, das die »Kluft« zwischen dem »unmittelbar erlebten«, weiterhin »ausgewählten« und schließlich »kopierten« naturschönen Objekt, der »naturalistischen Kunst« zu schließen imstande ist. Im »Blumenarrangement« dringt in der Zusammenstellung und Verteilung der gesammelten Stücke die menschlich produktive ästhetische Leistung in die reine Naturschönheit ein. Bald bilden sich auch hier bestimmte Formengesetze, in vielen Büchern niedergelegte »Formeln« aus. Vorerst wird »aus dem natürlichen Wachstum das Gesetz abgeleitet. Linien werden ausgewählt, die in wenigen klaren Formen alle wesentlichen Möglichkeiten der Natur enthalten. Im einfachsten Falle sind es deren drei, die Hauptlinie, die in stolzer Schwingung ansteigt, die seitlich in vollerer Kurve sich anlehnende und als dritte die abwärts weisende« (S. 164).

Bald kommt die willkürliche Veränderung der gegebenen Naturform dazu. Der Arrangeur »schneidet die Seitentriebe eines Kiefernastes heraus, bis die Hauptlinie des Stammes rein zur Wirkung gebracht ist. Er biegt vorsichtig über dem Feuer des Kohlenbeckens die elastischen Zweige des Kirschbaumes. Er weiß den saftreichen Blütenstengeln der Iris feste Form zu geben. Endlich müssen die Teile vorsichtig bauend zum Ganzen gefügt werden. Berühmte Kompositionen, wie sie Lehrbücher der Schulen überliefern, dienen zum Vorbilde, und der Kenner mißt an dem Idealtypus das Gelingen des Werkes« (S. 165).

So »bezwingt« auch der Gärtner die lebendig wachsenden Blumen und Bäume. Er kennt aber nicht nur, wie auch wir in Europa, die »wegnehmende« Kraft der Schere, die aus dem natürlichen Komplex das Kunstgebilde zuschneidet. Sondern er versteht es, das Wachstum der Pflanze selber zu lenken. Er beschneidet die Zweige, er bindet die Äste, er bemißt vorsichtig Wasser und Nahrung, bis nach jahrelanger umsichtiger Pflege die Natur jene Form zeigt, die er von ihr gewollt hat. So erarbeitet der Japaner »Kunstwerke« in lebendigem Materiale selber und liefert damit den unwiderleglichen Beweis für die Richtigkeit jener ästhetischen Anschauung, die zwischen Naturschönem und naturalistischem Kunstschönen keine »trennende Kluft« sieht, sondern den unmittelbaren Übergang zwischen beiden behauptet.

Der »Garten« faßt dann alle diese Bemühungen der Auslese und der Zucht der lebendigen Natur in eine große »Komposition« zusammen. Ein japanischer Garten ist nach ganz anderen Prinzipien »gebaut« als ein europäischer. »Pflanzen und Steine sind zwei Hauptelemente des Gartenbaues, aber sie ordnen sich der größeren Einheit unter. Ist der Plan entworfen und die Fläche aufgeteilt, so gilt die erste Sorge den Steinen, die das Gerüst zu bilden haben. Jeder von ihnen soll edel geformt sein, und zugleich sollen sie als einzelne alle in der Form des Ganzen aufgehen. Ihnen folgen die Bäume und Sträucher, deren Verteilung und Gestalt wohlbedacht sein will und von kundiger Hand geleitet« (S. 169).

Abermals kommt das Formelwesen bald zur Geltung und bestimmt in den Lehrbüchern des Gartenbaues umständliche »Regeln«. Drei Pläne werden »nach der Vorschrift« notiert: Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund. Denn der Garten soll nicht in sich seine »Erfüllung« finden, sondern er gestaltet in kleinem Maßstabe das Bild einer großen, berühmten »Landschaft« nach, die vorher bestimmt ist. So muß er mit Abbreviaturen, mit gleichsam stenographischer Kurzschrift rechnen. Weil nun die »Regel« weiter verlangt, daß neben der Hauptansicht der Landschaft noch zwei seitliche Ansichten mit aufgenommen und dargestellt werden sollen, da man in der Landschaft selber »mit mehr als Einem Blickpunkte zu rechnen habe«, müssen die Mittel einer solchen bildmäßigen Wiedergabe der Natur, die mit ihrem eigenen Materiale erfolgen soll, bald rein konventionelle werden. »Es wäre un-

denkbar, einen jeden Teil in entsprechender Verkleinerung zu wiederholen. Das Lesen einer Gartenlandschaft ist darum keineswegs leicht. Ohne anleitende Erklärung ist es kaum möglich, zu erkennen, daß ein Garten etwa eine Landschaft am Biwasee wiedergibt. Es braucht dazu kein Wasser und keine Berge. Zwei kleine Brücken, die sich an einem Steine treffen, erinnern an die große, zweigeteilte Brücke von Seta, eine allein stehende Kiefer an den Baum von Karasaki.« (S. 171.)

Glaser enthält sich auch hier jedes Werturteils über diese Art von Kunstformung. Und soweit wir die zuweilen anklingende Minderwertung der andersgearteten europäischen Gepflogenheiten übersehen wollen, können wir uns auch im Referate mit der Konstatierung begnügen, daß dem völlig von dem unsrigen verschiedenen japanischen seelischen »Habitus« eine derart »geordnete« Gartenschöpfung eben durch die anschließenden Erinnerungsassoziationen an selber gesehene oder nicht einmal selber gesehene, sondern nur »berühmte« Landschaftsbilder eine Gefühlsbereicherung, also einen ästhetischen Wert bedeutet.

Etwas gezwungen scheint uns schließlich die letzte Parallele zu sein, die Glaser zwischen dem »Naturschönen« der rein gefundenen und aufgelesenen »Steine« und der »Töpferkunst« aufstellt. Doch vielleicht hat Glaser recht, in dieser Töpferkunst so etwas wie »absolute Plastik«, Formbildung ohne jeden gegenständlichen Inhalt zu sehen. Er wird besser als wir wissen, ob tatsächlich das »reine Anschauen« von Gefäßen, ganz abgesehen von deren Gebrauchszweck, in Japan seine Gemeinde hat. Er sagt darüber: »So folgt der Töpfer den immanenten Formgesetzen seiner Erde. Keine Kunst ist so rein aus dem Material geworden wie die seine. Das Kunstwerk ist Form und Farbe gewordener Stoff. Eine Teeschale, eine Blumenvase ist Rundplastik. Sie will nicht irgendein Naturgebilde nachahmen. Aber der Künstler, der das Gerät formt, vertraut ebensosehr seinem plastischen Gefühl wie der Bildhauer, der einen Menschenkörper in Ton bildet. Der Töpfer braucht nicht den Umweg über das fremde Naturprodukt. Er ahmt nicht nach. Unmittelbar läßt er sein Material zur Form wachsen« (S. 175 f.). —

Und nun müßte man das ganze Schlußkapitel »Der Genießende und das Kunstwerk« hierhersetzen, um der Fülle und Kraft des Werkes gerecht zu werden. Doch das geht nicht wohl an. Man lese das schöne Buch, und man wird es nicht bereuen. Eine ganz geschlossene, einheitlich gebaute fremde Kultur tut sich auf, im Großen und Kleinen der Darstellung wahrhaft gemeistert. Man erlebt ein völlig neues, ein anders geartetes, anders geordnetes Dasein. Die Summe aller Untersuchungen wird in der »Teezeremonie« gegeben. Das Buch rundet sich und bekommt einen vollen, akkordhaften Abschluß. »Beschränkung, nicht Entfaltung ist der Grundsatz für den (japanischen) Kunstgenuß wie das Prinzip der Kunst selbst.« »Aber innerhalb der Konventionen hat die Darstellung einen so hohen Grad von Notwendigkeit, daß ihr die Überzeugungskraft der Wirklichkeit eignet.« »Nicht immer ist Reichtum Glück.« Drei Sätze aus dem Schlußkapitel, vom Anfang, aus der Mitte und vom Ende.

Zwingend stellt dieses letzte Kapitel das Kunstwerk mitten in sein Milieu. An mannigfachen Parallelen aus dem Gemeinschaftsleben wird der gleiche Geist gezeigt und damit auf die tieferen soziologischen Gründe der Gebundenheiten der ostasiatischen Kunst hingewiesen. »Bis in den Tod grausamster Selbstentleibung in umständlicher Zeremonie war das Leben des Japaners vom alten Schlage in feste Formen gebunden. Wie er den Baum zwingt, das natürliche Wachstum dem ästhetischen Gesetz zu unterwerfen, so ist er unerbittlich gegen sich selbst und beschneidet die Willkür eines ungezügelten Daseins. Das Leben bewegt sich

in den festen Formen einer Gesellschaftsordnung, der die Teezeremonie nur ein Symbol ist, der reinste Ausdruck normenbildender Kraft einer sozialen Gemeinschaft« (S. 184). —

Glaser hat sich mit seiner Arbeit die Aufgabe gestellt, dem Europäer das Verständnis für das innere Wesen ostasiatischer Kunst zu vermitteln. Wir glauben, daß es wenige Bücher gibt, die ihr Programm so glänzend erfüllen. Man hat, wenn man das Buch kennt, einen ganz anderen Standpunkt den ostasiatischen Kunstwerken gegenüber. Man hat das Gefühl, fest und sicher zu stehen, und geht nicht mehr rein äußerlich den vagen Analogien mit Europäischem nach. So erlebt man Erschütterungen vor Dingen, die bisher im Eigentlichsten stumm geblieben waren.

Das Recht zu diesem Urteil hat nun zwar gerade derjenige, der in ostasiatischer Kunst »Laie« ist. Denn für ihn zur Einführung hat ja Glaser dieses Buch geschrieben. Daß es aber auch für die Sachverständigen etwas Besonderes innerhalb der Literatur über Ostasien bedeutet, dafür zeugt (in einer Besprechung in der »Ostasiatischen Zeitschrift« 1913, Jahrg. 2, Nr. 3) der wohl beste heute lebende deutsche Kenner ostasiatischer Kunst und Kultur, Ernst Große. —

So erfüllt das Buch sein Thema und gibt dabei weitere Perspektiven. Es ist ein schönes und ein reiches Buch, das auch wiederholtem Lesen standhält, von köstlichen, offenbar aus reichster Erfahrung und mit reifstem Verständnis ausgewählten Bildern begleitet. Ein voller Kern in schönster Schale.

Berlin.

Max Deri.

Schriftenverzeichnis für 1914.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Bernstein, Xenja, Die Kunst nach Wilhelm Wundt. VIII, 107 S. gr. 8°. Nürnberg, Heerdegen u. Barbeck. 2 M.

Brinkschulte, E., Jul. Cäsar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen. IV, 128 S. gr. 8°. Bonn, Hanstein. 3,40 M.

Castle, E., Zur Entwicklungsgeschichte des Wertbegriffstils. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 3.

Messina, G. M., L'universale nell' arte Aristotele, con un cenno alle idee estetiche di Dante e una nota alla estetica di B. Croce. 46 S. 8°. 2 L.

Petersen, P., Goethe und Aristoteles. IV, 58 S. gr. 8°. Braunschweig, Westermann. 1,25 M.

Raphael, M., Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schillerschen Ästhetik. Kunst und Dekoration XXXIV, Sept.

Schmidt, W., Fichtes Einfluß auf die ältere Romantik. Euphorion XX, 3—4.

Wolff, M. J., Zur Katharsis des Aristoteles. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht XIII, 1.

Bericht über den 6. Kongreß für experimentelle Psychologie in Göttingen vom 15.—18. April 1914. IV, 351 S. gr. 8°. Leipzig, Barth. 11 M.

Eßwein, H., Ein falscher Maßstab. Die Kunst XVI, 3.

Gleichen-Rußwurm, A. v., Vom Ungefähr in Kunst und Kritik. Die Kunst XVI, 3.

Groos, K., Die Psychologie des Mythos. Internationale Monatsschrift VIII, 10.

Huch, R., Natur und Geist als die Wurzeln des Lebens und der Kunst. 33 S. 8°. München, Reinhardt. 2,50 M.

Lehmann, A., Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. VIII, 421 S. gr. 8°. Leipzig, Reisland. 11 M.

Marcel, P., Art et esthétique. 8°. Paris. 3,50 M.

Martens, K., Geschmack und Bildung. 247 S. 8°. Berlin. 3,50 M.

Mieli, A., Per una classificazione delle arti. Rivista di filosofia VI, 4.

Strzygowski, J., Der Wandel der Kunstforschung. Zeitschrift für bildende Kunst XXVI, 1.

Verworn, M., Ideoplastische Kunst. III, 74 S. 8°. Jena, Fischer. 1,50 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Hoeber, F., Ist bildende Kunst nur »Gestaltung für das Auge?« Kunst und Dekoration XXXIV, Juni.

Joël, K., Modern und klassisch. Die Tat VI, 5.

Michel, W., Freiheit und Gesetz in der Kunst. Kunst und Dekoration XXXIV, April.
Stern, P., Über das Problem der künstlerischen Form. Logos V, 2.
Walzel, O., Impressionismus und ästhetische Rubriken. Kunstwart XXVII, 20.
Westheim, P., Der Qualitätsbegriff im Zeitalter der Massen. Die Kunst XVI, 1.

3. Kunst und Natur.

Ganzenmüller, W., Das Naturgefühl im Mittelalter. 304 S. 8°. Leipzig, Teubner. 12 M.
Ganzenmüller, W., Die empfindsame Naturbetrachtung im Mittelalter. Archiv für Kulturgeschichte XII, 2.
Marcus, Hugo, Vom Zeichnerischen, Malerischen, Plastischen und Architektonischen in der Winterlandschaft. Berlin.
Poritzky, J. E., Die künstlerischen Probleme der menschlichen Gestalt. Kunstwelt XXIX, 3.
Rothes, W., Schönheit des menschlichen Antlitzes in der christlichen Kunst. XII, 165 S. 8°. Köln, Bachem. 7 M.
Souriau, P., L'esthétique de la lumière. XII, 439 S. 8°. Paris, Hachette. 10 Fr.
Treu, Geo, Durchschnittsbild und Schönheit. 16 S. 8°. Stuttgart, Enke. 1 M.
Utitz, E., Kunstwahrheit und Naturwahrheit. Kunst und Dekoration XXXIV, Aug.

4. Illusion und ästhetischer Eindruck.

Checchia, N., Senso e psiche. Rivista d'Italia XVII, 11.
Damm, H., Korrelative Beziehungen zwischen elementaren Vergleichsleistungen. IV, 84 S. gr. 8°. Leipzig, Barth. 2,60 M.
Genter, P., Farbensinn und seine Störungen. Leipzig, Fock.
Pap, J., Kunst und Illusion. X, 224 S. 8°. Leipzig. 6,80 M.
Specht, W., Wahrnehmung und Halluzination. VI, 147 S. gr. 8°. Leipzig, Engelmann. 5 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Marcus, Hugo, Entschluß des Schaffenden. Gegenwart 48.

2. Anfänge der Kunst.

Blasio, A. de, L'embriologia delle arti. Rivista d'Italia XVII, 7.
Gohl, Volkskunst in China. Christliches Kunstblatt, Mai.

3. Tonkunst und Mimik.

Bekker, P., Zweck und Ziele des Männergesangs. 13 S. gr. 8°. München, Callwey. 0,15 M.
Besch, O., Engelbert Humperdinck. VII. 195 S. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 M.
Dubitzky, F., Monotonie als Kunstmittel. Musik XIII, 23—24.
Fiorentino, S., Attraverso l'opera drammatica di Giuseppe Verdi. 66 S. 16°. Casa Editr. Musica, Roma. 1 L.
Fischer, H., Das lautliche und klangliche Sprachelement. Die Stimme IX, 3.

Georgii, W., C. M. v. Weber als Klavierkomponist. VIII, 45 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 M.
Giuliano, B., L'opera Wagneriana. Rivista d'Italia XVII, 7.
Halm, A., Beethovens Szene am Bach. Kunstwart XXVII, 13.
Hartl, A., H. Wottawa. III, 71 S. 8°. Linz, Preßverein. 1,30 M.
Heuß, A., Gluck als Musikdramatiker. Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft XV, 10—11.
Hummrich, J. A., Die Grundprobleme der Musiktheorie. Allgemeine Musikzeitung XLI, 31—32.
Keilmann, F., Volksmusik. 10 S. 8°. Nürnberg, Korn. 0,20 M.
Keyserling, Graf H., Indische Musik. Kunstwart XXVII, 18.
König, A., Das Harmonisieren von Melodien. IV, 144 S. 8°. Güterloh, Bertelsmann. 2 M.
Liebscher, A., A. Halm in seinen Kompositionen. Kunstwart XXVII, 13.
Martienssen, F., Johannes Messchaert. 105 S. 8°. Berlin, Behr. 2 M.
Mengelberg, W., Das Musikdrama als Kunstform. Musik XIII, 24.
Nagel, W., Über die Gesetzmäßigkeit und die Entwicklung der Musik. Neue Musikzeitung XXXVI, 1—3.
Niemann, W., Die Wiedergeburt der deutschen Tonkunst. Westermanns Monatshefte CIX, 4.
Paillotte, Paul, Suggestion musicale. 16°. Paris, Roulière et Co. 0,25 Fr.
Pizzetti, J., Musicisti contemporanei. 352 S. 16°. Pisa, Spoerri. 4 L.
Riemann, L., Steinhausens Lehre von der Klaviertechnik. Kunstwart XXVII, 20.
Schmitz, Eugen, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts I: Gesch. der weltlichen Solokantate. VII, 327 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 7 M.
Schumann, W., Zwei Kulturen der Musik. Kunstwart XXVII, 14.
Velten, R., Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik. VIII, 163 S. 8°. Heidelberg, Winter. 6 M.
Volcker, K., Beethoven als Klavierspieler. Neue Musikzeitung XXXVI, 2, 4, 6.
Wallaschek, R., Chr. W. Ritter v. Gluck. Österreichische Rundschau IL, 1.
Welker, L., Musikdrama und sinfonische Dichtung. Allgemeine Musikzeitung XLI, 29—30.

Engel, E., Theaterkritik. Nord und Süd, März.
Jakobsohn, S., Das Jahr der Bühne 1913—1914. XIV, 232 S. 8°. Berlin, Österheld. 3 M.
Weichardt, C., Drama und Dekoration. Kunst und Dekoration XXXIV, April.
Wiener, R., Suggestionsbühne und Stilregie. Merker V, 115.

4. Wortkunst.

Ackermann, A., Der Seelenglaube bei Shakespeare. VI, 151 S. 8°. Frauenfeld, Huber u. Co. 2,80 M.
Alafberg, F., C. F. Meyer und das Romantische. Nord und Süd, März.
Albrecht, L., Neue Untersuchungen zu Shakespeares Maß für Maß. XXIII, 302 S. 8°. Berlin, Weidmann. 7 M.
Aronstein, Thomas Hardy. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 3—4.
Bab, Julius, Die Kriegslyrik von heute. Literarisches Echo XVII, 1, 6.
Bally, Ch., Figures de pensée et formes linguistiques. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 7—9.

Barth, H., Das Epitheton in den Dramen des jungen Shakespeare. XI, 203 S. Halle, Niemeyer. 6 M.

Bartoli, E., Legende e novelle dell' India antica. XXIV, 190 S. Laterfa, Bari. 3 L.

Battisti, C., Die Eklogen Dantes. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 4.

Benn, J., Kalewala und die Entwicklung in der Poesie. Rheinlande XIV, 10.

Beyel, F., Zum Stil des Grünen Heinrich. VIII, 201 S. gr. 8°. Tübingen, Mohr. 4 M.

Biese, A., Die Poesie des Krieges und der Krieg in der Poesie. Konservative Monatsschrift 72, 1—2.

Binns, H., Outlines of the worlds Literature. 494 S. 8°. London, Herder. 7 sh.

Bolla, G., La poesia di Aleardo Aleardi. 121 S. 16°. Verona, Cabianca. 1 L.

Brahm, O., Kritische Schriften 2. Bd.: Literarische Persönlichkeiten aus dem 19. Jahrhundert. XIV, 445 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 5 M.

Brandes, G., A. Strindberg. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 6.

Brandt, O. H., Das Naturgefühl bei den Göttinger Dichtern. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII, 7.

Busse, B., Das Drama III: Von der Romantik zur Gegenwart. IV, 136 S. kl. 8°. Leipzig, Teubner. 1 M.

Carletti, R., Leonardo nella letteratura. Arte e Storia V, 9.

Casini, T., Studi di poesia antica. 16°. Casa editr. Lappi. 6 L.

Cauer, P., Homerische Gleichnisse. Kunstwart XXVII, 20.

Cauer, P., Orestes und Elektra. Kunstwart XXVII, 22.

Ciafardini, E., Dialefe e sinalefe nella »Divina Comedia«. Rivista d'Italia XVII, 10.

Classen, E., The novels of Arnold Bennett. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 8—9.

Colline, G., Ist Henrik Ibsen ein Dichter? Nord und Süd, 50.

Draheim, H., Die Ilias als Kunstwerk. III, 119 S. 8°. Münster, Aschendorff. 1,60 M.

Eckhardt, E., Zur Charakteristik von Ch. Dickens. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 10—11.

Elster, H. M., Ricarda Huch. Güldenkammer IV, 10.

Esch, M., Die französische Lyrik der Gegenwart. Die neueren Sprachen XXII, 1—3.

Findeis, R., Geschichte der deutschen Lyrik I—II. 151 u. 120 S. kl. 8°. Berlin, Göschen, Nr. 737 u. 780. 1,80 M.

Franke, C., Emile Zola als romanischer Dichter. VII, 100 S. gr. 8°. Marburg, Ebel. 2,80 M.

Friedmann, W., Die französische Literatur im 20. Jahrh. 58 S. 8°. Leipzig, Haessel. 1,20 M.

Fries, B., Mythengehalt des indischen Dramas. Nord und Süd, Juni.

Friese, H., Thiedrekssaga und Dietrichsepos. Untersuchung zur inneren und äußeren Form. VIII, 185 S. gr. 8°. Berlin, Mayer u. Müller (Palaestra 128). 5,50 M.

Gauthier, Villars H., Le Greco. Paganisme dans la poésie française actuelle. Sturm V, 2.

Glatzel, M., Julius Leopold Klein als Dramatiker. VIII, 128 S. gr. 8°. Stuttgart, Steinkopf. 4,50 M.

Götze, A., Der Begriff des Volkslieds. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII, 9.

Hamberger, P., Die rednerische Disposition in der alten τέχνη ῥητορική. V, 121 S. gr. 8°. Paderborn, Schöningh. 4 M.
Hartung, W., Rabener. Euphorion XX, 1—2.
Haußen, A., Fischart-Studien. Euphorion XX, 3—4.
Hausrath, A., Die ionische Novellistik. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII, 7.
Heitmann, F., Annette v. Droste-Hülshoff als Erzählerin. VIII, 101 S. gr. 8°. Münster, Aschendorff. 2 M.
Hochgreve, W., Die Technik der Aktschlüsse im deutschen Drama. VI, 82 S. 8°. Leipzig, Voß. 2,80 M.
Holl, K., Otto Ludwig-Probleme. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 1—2.
Hönig, J., Ferd. Gregorovius als Dichter. VIII, 92 S. gr. 8°. Stuttgart, Steinkopf. 9,50 M.
Howald, Ernst, Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragödien. III, 75 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterich. 2,40 M.
Kenwood, S. H., Lessing in England. The modern Language Review IX, 2—3.
Kilian, W., Herwegh als Übersetzer. VIII, 112 S. gr. 8°. Stuttgart, Steinkopf. 4 M.
Kluckhohn, P., Penthesilea. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 5.
Kober, A., Geschichte der deutschen Mariendichtung. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVIII, 9—11.
Lerch, E., Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 8—9.
Lierke, W. C. F., Eine neue Form des Dramas. Gegenwart, 41.
Lissauer, E., Über Goethe. Rheinlande XIV, 10.
Lorenzetti, P., La donna presso gli scrittori del Cinquecento. Rivista d'Italia XVII, 7.
Ludwig. A., Eine Studie zur Psychologie der Literatur. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 8—9.
Meisel-Heß, Grete, Kundry. Die Tat VI, 5.
Mistelli, E., Die italienische Novelle. IV, 96 S. 8°. Aarau, Sauerländer. 2,60 M.
Mornet, D., La question des règles au XVIII[e] siècle. Revue d'Histoire littéraire XXI, 2.
Müller-Freienfels, R., Einige psychologische Grundfragen der Metrik. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 7.
Pellisson, Les comédies-ballets de Molière. X, 235 S. 16°. Paris, Hachette. 3,50 Fr.
Petersen, R., Das Käthchen von Heilbronn. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 7.
Philipot, E., Essai sur le style et la langue de Noël du Fail. 174 S. 8°. Paris, Champion.
Poland, F., Zur Charakteristik Menanders. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII, 8.
Prochsch, A., Der Wortschatz Theodor Storms. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 10—11.
Reuschel, K., Goethes Gedicht Der Gott und die Bajadere. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII, 9.
Robertson, J., Elizabethan literature. 256 S. 12°. London, Williams. 1 sh.
Sachsl, G., Der Oidipus auf Kolonos des Sophokles und seine ästhetische Beurteilung. 30 S. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.
Salvadori, G., La mirabile visione nel Paradiso terrestre di Dante. 168 S. 16°. Torino, Libr. Editr. Buona stampa. 2 L.

Schaeffer, A., Kriterien der Lyrik. Güldenkammer IV, 11.

Schulze, W., Gustav Schwab als Balladendichter. VIII, 223 S. gr. 8°. Berlin, Mayer u. Müller. 6,50 M.

Seillière, E., Maurice Maeterlinck und die Offenbarungen aus dem Jenseits. Die Tat VI, 5.

Siebert, G., Das Hexeneinmaleins, der Schlüssel zu Goethes Faust. 32 S. 8°. Münster, Aschendorff. 0,80 M.

Sommerfeld, M., Hebbel und die Romantik. Literarisches Echo XVII, 3.

Spaini, A., La modernità di Goethe. 64 S. 16°. Libreria della »Voce«, Firenze.

Spitzer, L., M. Serão. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 10—11.

Stammler, W., Matthias Claudius. VII, 282 S. gr. 8°. Halle, Waisenhaus. 6 M.

Stemplinger, E., Das Plagiat in der antiken Literatur. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 4.

Stork, C. W., The influence of the popular Ballad on Wordsworth and Coleridge. Publ. of the Modern Language Assoc. in America XXIX, 3.

Susmann, M., Das Problem der Tat und das Hamletproblem. Die Tat VI, 5.

Taberini, L., La durata dell' azione nell' »Orlando furioso«. Rivista d'Italia XVII, 10.

Teller, F., Neue Studien zu H. v. Kleist. Euphorion XX, 4.

Tolman, A. H., Is Shakespeare Aristocratic? Publ. of the Modern Language Assoc. in America XXIX, 3.

Wackernell, J. E., Der Tiroler Bauerndichter Christian Dandler. Das neue Volkslied XVI, 8—10.

Walzel, O., Formeigenheiten des Romans. Internationale Monatsschrift XI, 8.

Walzel, O., Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos. Sokrates II.

Waßmer, J., Beiträge zur Antigone-Erklärung (Progr.). 51 S. gr. 8°. Luzern, Räber. 1 M.

Wayners, Dramentechnik: L. Welker. Allgemeine Musikzeitung XLI, 47.

Wechßler, E., Die Bewertung des literarischen Kunstwerks. Die neueren Sprachen XXII, 6.

Wegmann, F., Syntaktische Eigentümlichkeiten in der Sprache des Pierre Loti. IV, 54 S. 8°. Schweinfurt, Stoer. 1 M.

Wellesz, Egon, Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert. Musik XIII, 22.

Wendriner, L., Zum Verständnis von Kleists Drama Prinz Friedrich von Homburg. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVII, 8.

Wilamowitz-Möllendorff, U. v., Aischylos-Interpretationen. V, 260 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 8 M.

Wolff, G., Der Fall Hamlet. 180 S. 8°. München, Reinhardt. 3,50 M.

Zinkernagel, F., Die Katastrophe in Lessings Emilie Galotti. Germanisch-Romanische Monatsschrift VI, 4.

5. Raumkunst.

Antonio, C. dell', Über Holzbildkunst. Kunstgewerbeblatt XXV, 12.

Avenarius, F., Michelangelo der Bildhauer. Kunstwart XXVII, 17.

Breuer, R., Dekorative Plastik. Kunst und Dekoration XXXIV, April.

Cohn, W., Probleme der indischen Kunst. Zeitschrift für bildende Kunst XXV, 10.

G. F. H. D., Stilentwicklung in der Plastik. 37 S. 8°. Mannheim, Hahn. 0,20 M.

Lippold, J., Zum farnesischen Stier. Jahrb. d. Kais. deutsch. arch. Inst. XXIX, 3.

Longhi, R., Scultura futurista. 64 S. 16°. Firenze, Libreria della »Voce«. 1 L.

Pasetti, M. v., Briefe über antike Kunst. VII, 87 S. Leipzig, Freytag. 5 M.

Schröder, B., Mikon und Paionios. Jahrb. d. Kais. deutsch. arch. Inst. XXIX, 3.
Swarzenski, G., Der Kreuzigungsaltar in Frankfurt a. M. Rheinlande XIV, 2.
Weese, A., Die Bamberger Domskulpturen. Zweite gänzl. umgearbeitete Aufl. XIX, 355 S. 8°. Straßburg, Heitz. 45 M.

Behrendt, W., Das Zeitschicksal der Architektur. Österreichische Rundschau IL, 1.
Behrens, P., Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik. Kunstwart XXVII, 16.
Birnbaum, A., Vitruvius und die griechische Architektur. Denkschriften der Wiener Akademie. Phil.-Hist. Kl. Bd. 57.
Breuer, R., Typus und Individualität. Kunst und Dekoration XXXIV, Sept.
Bühlmann, M., Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche. 103 S. 8°. Heidelberg, Winter. 10 M.
Capek, J., Moderne Architektur. Sturm V, 3.
Eisler, M., Die Geschichte des holländischen Stadtbildes. 28 S. 8°. Wien. 0,15 M.
Eßwein, H., Vom plastischen Schmücken. Kunst und Dekoration XXXIV, Mai.
Fiechter, E. R., Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters. XI, 130 S. 8°. München, Beck. 28 M.
Frankl, Paul, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. VIII, 187 S. Leipzig, Teubner. 6 M.
Fuchs, W. P., Die Abteikirche zu Neresheim und die Kunst Balthasar Neumanns. V, 72 S. Stuttgart, Wittwer. 2 M.
Gotch, J. A., Early renaissance architecture in England. 340 S. London, Batsford. 15 S.
Hoeber, F., Form und Inhalt in der Architektur. Kunst und Dekoration XXXIV, April.
Klose, G., Der Stadtstraßenbau. 150 S. kl. 8°. Berlin, Göschen Nr. 740. 0,90 M.
Linke, Felix, Die neue Architektur. Sozialistische Monatshefte XX, 18.
Locquin, J., L'architecture française à l'époque de la renaissance. 24 S. 8°.
Popp, J., Bruno Pauls Haus der Rose-Livingstone-Stiftung. Kunst XVI, 3.
Reymond, M., Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle. 128 S. 8°. Paris, Laurens.
Schäfer, W., Die deutsche Botschaft in Petersburg. Rheinlande XIV, 11.
Schneegans, A., Der Kleinwohnungsbau. 20 S. gr. 8°. München, Callwey. 0,80 M.
Schneider, Franz, Dorfkirchen. Zeitschrift für christliche Kunst XXVII, 8—9.
Schultze-Naumburg, P., Stadtbaupflege. Kunstwart XXVII, 18.
Stahl, F., Bruno Pauls »Gelbes Haus«. Kunst XVI, 1.
Venturi, L., Studii sul Palazzo Ducale di Urbino. L'Arte XVII, 5—6.
Wolf, G., Stadtbaupflege. Kunstwart XXVII, 18.
Worringer, W., Die Kathedrale in Reims. Kunst und Künstler XIII, 2.

Behne, A., Die Kölner Werkbundausstellung. Gegenwart, 32.
Behrendt, W. C., Das Pathos des Monumentalen. Kunst und Dekoration XXXIV, Juli.
Clouzot, H., Papiers peints de l'époque napoléonienne. Gazette des beaux arts, Juli.
Elster, A., Deutsche Mode. Kunstgewerbeblatt XXVI, 3.
Fischer, J. L., Handbuch der Glasmalerei. XVI, 318 S. gr. 8°. Leipzig, Hiersemann. 20 M.

Fröhlicher, Elsa, Die moderne Spitze und ihre Verwendung; die Paramentik. Zeitschrift für christliche Kunst XXVII, 3.

Grezzulhe, Comtesse, Art français: exposition d'art décoratif contemporain, 1800 bis 1885. 21 S. 4°. London, Goupil.

Haenel, E., Dresdener Kunstgewerbe. Kunstgewerbeblatt XXV, 10.

Hartlaub, G. F., Werkbundgedanke und Werkbundausstellung. Güldenkammer IV, 11.

Kalkschmidt, E., Mobilmachung im Kunstgewerbe. Kunst XVI, 1.

Kappus, Th., Bilder im Bürgerhause. Volkstümliche Kunst, Juli.

Meier-Graefe, J., Kunst und Kunstgewerbe. Neue Rundschau, Mai.

Neuburger, A., Elektrotechnik und Kunstgewerbe. Kunstgewerbeblatt XXVI, 1.

Osborn, M., Kunstgewerbe und neudeutsche Kultur. Kunst und Dekoration XXXIV, April.

Perrins, C. W., Italian book illustrations and early painting. 268 S. 4°. London, Quaritch. 42 sh.

Pottier, E., Études du céramique grecque. Gazette des beaux arts, Juli.

Schmied-Kowarzik, W., Das Künstlerische in den Zweckkünsten. Kunstwart XXVII, 21.

Schröder, B., Griechische Bronzeeimer im Berliner Aquarium. 29 S. 8°. Berlin, Reimer (Winckelmann-Programm). 6 M.

Völkel, A., Elektrotechnik und Kunstgewerbe. Kunstgewerbeblatt XXVI, 3.

Westheim, P., Anpassung oder Typenschöpfung. Sozialistische Monatshefte XXI, 15.

Witte, F., Talmi gegen Gold; über schlechte und echte Metallkunst. Zeitschrift für christliche Kunst XXVII, 1—2.

Baur, L., Friedhofsanlage und Friedhofskunst. 76 S. 16°. Gladbach, Volksvereins-Verlag. 0,80 M. (Auch Archiv für christliche Kunst, 6—10.)

Gienapp, E., Blumen- und Pflanzenschmuck an Häuser-Schauseiten. Volkstümliche Kunst, Juli.

Gildemeister, F., Gartenanlagen. Kunst und Dekoration XXXIV, Mai.

Pantle, R., Friedhofskunst. Zeitschrift für christliche Kunst XXVII, 4.

Pfleiderer, R., Friedhofskunst. Volkstümliche Kunst, Juli.

Thiele, T. G. und Küsthardt, H., Meisterwerke alter Grabmalkunst. 327 S. 8°. Leipzig, Bartholomäus. 15 M.

6. Bildkunst.

Badt, Kurt, Andrea Solario. VII, 221 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. 20 M.

Behne, A., Der Krieg in der bildenden Kunst. Umschau, 39 u. 41.

Behne, A., Zur neuen Kunst. Sturm V, 1.

Biancale, M., G. B. Moroni e i pittori Bresciani. L'Arte XVII, 4—6.

Binder, M. J. (und W. Bode), Frans Hals. 88 S. Folio. Berlin, Phot. Ges. 525 M.

Boccioni, N., Pittura, scultura futurista: dinamismo plastico. 469 S. 8°. Milano, Edizioni futuriste di »Poesia«. 4 L.

Bredt, E. W., Symbolische Darstellung des Krieges. Kunst XVI, 1.

Coellen, L., Greco und die moderne Malerei. Nord und Süd, Mai.

Deininger, I., Eine neue Theorie der malerischen Perspektive. 41 S. gr. 8°. Wien, Gerlach u. Wiedling. 6 M.

Dobsky, A., Alte und neue Landschaftsmalerei. Volkstümliche Kunst, Aug.

Dreyfuß, G., Giorgione. Paris, Alcan.

Friedländer, W., N. Poussin als Zeichner. Zeitschrift für bildende Kunst XXV, 12.
Gogh, V. van, Briefe an seinen Bruder. 2 Bde. XLIX, 673 u. 687 S. 8°. Berlin, Cassirer. 40 M.
Grosch, G., Von deutscher Kunst. 143 S. kl. 8°. Leipzig, Meulenhoff. 1,20 M.
Habicht, V. L., Der Begriff der Malerschule im Mittelalter. Volkstümliche Kunst, Juli.
Kreutzfeld, Chr., Skizze, Studie oder Bild. Volkstümliche Kunst, Sept.
Lehrs, M., A. Hummel und M. Klinger. Zeitschrift für bildende Kunst XXVI, 2.
Lilienfeld, K., Arent de Gelder. IV, 287 S. 8°. Haag, Nijhoff. 8,50 M.
Lubbecke, F., W. Steinhausen. 108 S. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasing. 4 M.
Mackowski, H., Schadows Napoleon-Karikaturen. Zeitschrift für bildende Kunst XXVI, 3.
Maione, J., Fra G. Dominici e Beato Angelico. L'Arte XVII, 4—6.
Marcus, Die Komposition auf ostasiatischen Bildern. Gegenwart XLII, 11.
Morelli e Dalbono, La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte a cura di B. Croce. VIII, 244 S. 16°. Laterza, Bari. 4 L.
Peter, C. v., Venezianische Wandmalerei. 44 S. 8°. Berlin, Simion. 1,20 M.
Rodocanachi, E., Les monuments de Rome après la chute de l'empire. 214 S. 4°. Paris, Hachette. 20 Fr.
Salmi, M., Arte Romanica fiorentina. L'Arte XVII, 4—6.
Sichel, E., The renaissance. 256 S. 12°. London, Williams. 1 sh.
Singer, Hans W., Moderne Graphik. VII, 547 S. Leipzig, Seemann. 24 M.
Willes, H., Studien zur griechischen Kunst. VII, 166 S. 8°. Leipzig, Seemann. 12 M.
Wolf, G. J., Probleme des Interieurbildes. Kunst XVI, 1.
Wölfflin, H., Dürers Handzeichnungen. 40 S. 8°. München, Piper. 12 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Andreas-Salome, L., Kind und Kunst. Literarisches Echo XVII, 1.
Behne, A., Dürfen wir uns noch mit Kunst beschäftigen? Sozialistische Monatshefte XX, 19.
Bode, W. v., Die deutsche Kunstwissenschaft und der Krieg. Internationale Monatsschrift IX, 2.
Forstreuter, A., Der Kunstwille im Volk. Volkstümliche Kunst, Aug.
Gehri, H., Zeichnerische Erziehung und Pinselkunst. Kunstwelt III, 21.
Grund, A. K., Die schöne Seele im Wandel der Zeiten. Literarisches Echo, XVII, 2.
Horneffer, A., Sittlichkeit und Schönheit. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft XXIII, 1.
Huch, R., Krieg und Kunst. Süddeutsche Monatshefte XII, 2.
Kellen, T., Schriftsteller und Publikum. 105 S. 8°. Paderborn, Schöningh. 1 M.
Koch, D., Prolegomena zu einer Lehre von der religiösen Volkskunst. Christliches Monatsblatt, Mai u. Sept.
Kreitmaier, J., Der Krieg im Spiegel der Kunst. Stimmen aus Maria-Laach XLV, 2.
Kretschmar, H., Der Krieg und die deutsche Musik. Internationale Monatsschrift IX, 4. (Auch: Allgemeine Musikzeitung XLI, 49—50.)
Lalo, Ch., Programme d'une esthétique sociologique. Revue philosophique XXXIX, 7.
Matthaei, A., Der Krieg von 1914 und die bildende Kunst in Deutschland. 31 S. 8°. Danzig.
Montenach, G. de, Formation du goût dans l'art et dans la vie. 110 S. 16°. Besançon.

Neumann, Karl, Nationale und internationale Kunst. Deutschland und Frankreich. Internationale Monatshefte IX, 3.

Nissen, M., Der Krieg und die deutsche Kunst. 63 S. gr. 8°. Freiburg, Herder. 1 M.

Riesler, W., Die Kunst im alten und im neuen Deutschland. Süddeutsche Monatshefte XII, 3.

Rollett, E., Krieg und Literatur. Österreichische Rundschau XLI, 2.

Rosenthal, F., Der Krieg und das Drama. Österreichische Rundschau XLI, 4.

Scheffler, K., Kunstgespräche im Kriege. Kunst und Künstler XIII, 3—4.

Schlippenbach, H., Gräfin, Die moderne Kunst im Verhältnis zu ihrer Zeit. Nord und Süd, Juni.

Schubert, H., Soziale Kunst. Christliches Kunstblatt, Dezember.

Seyffert, H., Kleine Leute und ihre Kunst. Volkstümliche Kunst, Sept.

Sighele, S., Letteratura e sociologia. 332 S. 16°. 3,50 L.

Vogel, P., Das Bildungsideal der deutschen Frühromantik. Zeitschrift für Gesch. der Erziehung und des Unterrichts IV, 3.

Waldmann, E., Krieg und Schlacht in der Kunst. Kunst und Künstler XIII, 3.

VIII.

Das Problem der Schönheit und die Methoden der Ästhetik.

Eine Studie auf Kantischer Grundlage.

Von

Sverre Klausen.

Vielfach verschlungen sind die Pfade der Forschung, die sich um das Problem der Schönheit bemüht. Die Absicht dieser Arbeit ist es, eine Übersicht über die von der ästhetischen Forschung eingeschlagenen Richtungen zu geben. Indem diese Richtungen geordnet werden nach ihrem Verhältnis zum Problem der Schönheit, wird zugleich eine Anbahnung zur Lösung der methodologischen Streitfrage zwischen Psychologie und Erkenntniskritik in bezug auf das ästhetische Gebiet versucht [1]).

Was ist Schönheit? Ist es eine bestimmte Eigenschaft der Dinge? Ich habe vor mir eine schöne Landschaft und ich frage mich: worin steckt ihre Schönheit? Etwa in der Farbe? Aber diese Farbe würde einer anderen Landschaft, wie mir eben einfällt, nicht gut stehen. Die Farbe an sich kann es also nicht sein, die die Schönheit der Landschaft ausmacht. Liegt sie vielleicht in der Form der einzelnen Dinge, z. B. jenes Baumes, der droben auf der Höhe steht, und unseren Blick unablässig anzieht? Indessen — wenn er an einem anderen Orte stände, würde seine Form nicht mehr fesseln. Trotzdem würde die Landschaft vielleicht durch eine solche Veränderung einen wesentlichen Teil ihres Reizes verlieren. So scheint die Schönheit überall, doch nirgends greifbar zu sein.

---

[1]) Von namhaften Vertretern sowohl der psychologischen als der erkenntniskritischen Forschung wird in der Gegenwart das Bedürfnis nach einer prinzipiellen Klärung dieses methodologischen Gegensatzes stark betont. Unter den Psychologen findet z. B. Karl Groos eben in bezug auf das ästhetische Gebiet, daß diese Methodenfrage »dringend der weiteren Bearbeitung bedarf« [a]). Unter den Erkenntnistheoretikern nennt Windelband die feste Abgrenzung gegen den Psychologismus »eine Lebensfrage für die Erkenntnistheorie« [b]).

a) Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Kuno Fischer, herausgegeben von Windelband. I, II, Heidelberg 1904—1905. Bd. II, S. 139.
b) Die Philosophie im Beginn usw. Bd. I, S. 170.

Das Schöne kann als eine objektive Beschaffenheit des Gegenstandes nie erkannt, nur empfunden werden. Wäre ich ohne Gefühl, würde ich nichts davon wissen, was Schönheit ist. So scheint die Schönheit ausschließlich auf die subjektive Sphäre des Auffassenden zu verweisen sein. Trotzdem spricht man, als wäre die Schönheit eine Eigenschaft der Dinge. Diese Landschaft ist schön, nicht für dich oder mich, sondern sie ist an und für sich schön. Vielleicht liegt aber hier nur eine Ungenauigkeit des sprachlichen Ausdrucks vor. Man kann sich ja auch so ausdrücken da, wo es sich um eine zweifellos nur subjektive »Eigenschaft eines Dinges« handelt. In dieser Weise sagt man: Der Braten ist gut, statt: schmeckt mir gut. Es besteht doch ein Unterschied zwischen beiden Prädikationen. Kein verständiger Mensch würde auch nur den Versuch machen, seinen Tischgenossen, der das Gericht abscheulich fände, zu überzeugen, daß er sich im Irrtum befände. Darauf lassen sich verständige Leute nicht ein, weil es hier an einem objektiven Stützpunkt fehlt. Der Wohlgeschmack ist nicht etwas, das wahrgenommen oder in anderer Weise als eine objektive Beschaffenheit des Gegenstandes erkennbar wäre. Ganz anders verhält man sich dem Schönen gegenüber. Daß man hier zu überzeugen versucht, ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung, ohne daß es im allgemeinen jemand einfallen wird, dies lächerlich zu finden. Ja dies Überzeugenwollen wohnt, sobald von Schönheit die Rede ist, der ganzen ästhetischen Kritik inne. Allerdings kann der Kunstkritiker niemals eigentliche Beweise für die Schönheit eines Kunstwerkes führen. Gleichwohl geschieht es nicht selten, daß sich jemand von ihm überzeugen läßt, und in der Folge ein Kunstwerk wirklich genießt, dessen Schönheit ihm bis dahin verborgen blieb. Es scheint also trotz alledem, daß die Schönheit eine Art von Objektivität besitzt, insofern als sie nicht ausschließlich einem individuell verschiedenartigen Geschmack überlassen bleibt.

Zwar gibt es Ästhetiker, die dies verneinen. Schönheit ist etwas völlig Subjektives. Schön ist alles, was irgend jemand gefällt oder gefallen hat. Schön ist also die IX. Symphonie von Beethoven, aber freilich auch das abscheulichste Trommeln, das ein Kinderohr zu erfreuen vermag. Wie die Sophisten die Objektivität der Wahrheit leugneten, indem sie alles wahr nannten, was von irgend jemand dafür gehalten würde, ebenso verhalten sich einige Ästhetiker in bezug auf die Schönheit.

Diesen Skeptikern der Ästhetik tritt nun der Metaphysiker gegenüber, indem er behauptet, die Objektivität und Realität der Schönheit nachweisen zu können. Mag sein, daß die Schönheit nicht als eine objektive Beschaffenheit der Dinge nachweisbar ist. Ihr bleibt jedoch

eine andere, bessere Art der Objektivität und Realität übrig. Die wahre Objektivität jener »Dinge« kann nämlich bezweifelt werden. Ihr Dasein ist ja ganz und gar durch unsere psychische Organisation bedingt; sie sind eigentlich nicht Dinge, sondern höchstens nur deren Schattenbilder in uns, nur Erscheinungen. Jenseits des Gegensatzes Subjekt-Objekt, durch welche das Dasein der Erscheinungen bedingt ist, liegt das Ding an sich, das allein wahre Realität hat: das Absolute. In ihm ist der Ursprung zu suchen, sowohl der Subjektivität als der Objektivität im gewöhnlichen Sinne. Aber wie lernen wir dieses Absolute kennen, da es uns ja nicht erscheint, sondern sich gleichsam hinter den sinnlichen Dingen unserem Blicke verbirgt? Der Metaphysiker antwortet: durch die Idee. Und was versteht man unter Idee? Antwort: Die Einheit des Begriffs und der Realität. Teilweise gehört die Idee zum Denken, sofern sie nämlich mit dem begrifflichen Element zusammenhängt. Anderseits hat die Idee Anteil an der absoluten Realität. Wir erkennen hier die Grundvoraussetzung dieser spekulativen Philosophie: Denken und Sein ist identisch. Das Schöne ist nun »das sinnliche Scheinen der Idee«. Demzufolge hat es Anteil an der Ideenrealität, in letzter Instanz an der absoluten Realität. So schützt der Metaphysiker die Schönheit gegen den Verdacht, daß ihr keine Objektivität zukäme. Sie hängt nicht nur am Subjekte. Sie ist nicht abhängig von dem individuell verschiedenartigen Geschmack der Menschen, sondern es kommt ihr eine gediegene Objektivität und Realität zu.

So fern uns Heutigen die metaphysische Ästhetik stehen mag, eins bleibt doch anzuerkennen: diese Ästhetik hat zum mindesten das Verdienst, das Endziel der Wissenschaft dem Problem des Schönen gegenüber bezeichnet zu haben. Die letzte Aufgabe der Wissenschaft muß sein, die Schönheit, sofern dies möglich, begrifflich zu fixieren. Aber die Art und Weise, in der die metaphysische Ästhetik diese Aufgabe zu lösen versucht, befriedigt nicht. Statt näher auf den durch die Begriffe »subjektiv-objektiv« bezeichneten Gegensatz einzugehen, um diesen womöglich zu überbrücken, setzt sich die metaphysische Ästhetik gleich von Anfang an darüber hinweg durch die Verwendung des Begriffs des Absoluten. Dieser Begriff als Begriff des allgemeinen Weltgrundes ist zu weit, um zur Begründung des Schönen geeignet zu sein. Weil er alles umfassen soll, bleibt er ohne jeden Inhalt, und der Übergang von ihm zu den inhaltlich bestimmten Begriffen unfaßbar. Das Schöne ist »das sinnliche Scheinen der Idee« (welcher Absolutheit zukommt). Aber wie kann die Idee sinnlich erscheinen? Das Verhältnis ist ja unerklärt und unerklärlich.

Die metaphysische Ästhetik gewährt also wenig Hilfe, die Schön-

heit gegen den Verdacht der Subjektivität zu schützen. Untersuchen wir noch einmal, ob das Schöne nicht irgendwie Anteil an der Objektivität der sinnlich gegebenen Dinge haben sollte. Lassen sich nicht durch Abstraktion irgendwelche objektiven Merkmale der schönen Gegenstände herausheben, von denen man sagen könnte, daß sie ihre Schönheit ausmachten? Wenden wir uns zu den Kunstkritikern. Von ihnen könnte man wohl Auskunft über die objektiven Merkmale des Schönen erwarten. In der Tat behaupten sie auch Begriffe zu kennen, die objektive Geltung haben, und denen entsprochen werden muß, wenn ein Kunstwerk einer gewissen Gattung als schön angesehen werden soll. Man spricht von Gesetzen, so sprach man z. B. einmal auf dem Gebiete des Dramas viel von dem Gesetz der »drei Einheiten«. Wenn ein solches Gesetz wirklich volle Geltung besäße, würde es damit irgendwie gelungen sein, die Schönheit der Kunstwerke dieser Gattung begrifflich zu fixieren? Dies ist selbstverständlich nicht der Fall, denn sonst würde es genügen, diesen Regeln gemäß zu verfahren, um dramatischer Dichter zu sein. Die Regeln, die als unbedingte Forderungen zu betrachten sind, entspringen dem Charakter des Kunstmaterials. Das Drama, als Gattung betrachtet, als Begriff, ist für den Künstler ein solches Material. Aus dem Charakter des Materials ergeben sich unzweifelhaft Gesetze für das künstlerische Schaffen. Aber die Erfüllung dieser Forderungen ist nur die conditio sine qua non der schönen Kunst, nicht diese selber. Das Schöne selbst läßt sich also nicht in diesen Gesetzen fassen oder fixieren.

Aber gesetzt auch, es wäre möglich, objektive Begriffe anzugeben, die die Schönheit der verschiedenen Gattungen des Kunstschönen bestimmen, so würde dadurch die Frage der Ästhetik in bezug auf das Problem der Schönheit nicht erledigt sein. Für die Ästhetik gilt es in letzter Instanz nämlich nicht, einen Begriff von der Schönheit dieser oder jener Gattung von Gegenständen zu bieten, sondern von der Schönheit überhaupt, d. h. von dem, was allen schönen Gegenständen gemeinsam ist. Auf die Schwierigkeit der Lösung dieser Aufgabe braucht man kaum aufmerksam zu machen. Denn welche gemeinsamen objektiven Merkmale sollte es geben, um die Einheit der Schönheit nachzuweisen, z. B. bei einem musikalischen und einem plastischen Kunstwerke oder einer schönen Landschaft? Ein Versuch auf empirischem Wege durch Abstraktion von allen schönen Gegenständen einen solchen Begriff zu gewinnen, scheint schon deshalb fruchtlos, weil er auf einer unstatthaften Voraussetzung beruhen würde. Diese Voraussetzung ist die, daß die schönen Gegenstände als ein ein für allemal fest abgegrenztes Gegebenes vorliegen. Man gibt nicht darauf acht, daß die Abgrenzung der Gegenstände, die bei einem solchen

Versuch in Betracht gezogen werden müßten, in theoretischer Hinsicht ebenso ein Problem bleibt, wie der Begriff von der Einheit des mannigfaltigen Schönen.

Die psychologisch betriebene Ästhetik verzichtet daher im voraus auf den Versuch, das objektive Wesen der Schönheit begrifflich festzustellen. Der Schwerpunkt der Untersuchungen wird in das Subjekt verlegt. Man versucht eine Bestimmung des Schönen von subjektiver Seite aus zu geben. Das Gefühl der Lust, das wir einem Gegenstand gegenüber empfinden, soll die Richtschnur für die Abgrenzung des Gebiets der Schönheit abgeben. An den Objekten sucht man nur den empirischen Bedingungen des Gefallens nachzugehen, »legt hiermit das Hauptgewicht vielmehr auf die Gesetze des Gefallens als auf begriffliche Entwicklungen aus der Definition des Schönen heraus« [1]). Solche ästhetischen Gesetze sind z. B.: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Klarheit, Wahrheit, Kontrast, Fähigkeit Assoziationsvorstellungen hervorzurufen, lauter Begriffe, die nicht objektive Beschaffenheiten der Gegenstände bezeichnen, sondern die Gegenstände nur in Beziehung auf das Subjekt und dessen Vorstellungsvermögen bestimmen. Auch kann man hier nur höchst uneigentlich von »Gesetzen« des Gefallens sprechen. Sonst müßte, wenn z. B. Klarheit vorhanden wäre, auch die ästhetische Lust notwendig folgen. Das ist aber gar nicht der Fall. Auch alle diese Gesetze zusammengenommen ergeben keine völlig genügende Bedingung für Erregung der ästhetischen Lust. Es ist nicht schwierig, sich einen Fall zu denken, wo allen diesen Gesetzesbedingungen entsprochen wurde, und die ästhetische Lust trotzdem ausbleibt, ohne daß nachweisbare Gegenursachen wirksam wären. Diese Methode beruht ebenfalls auf einer Voraussetzung, die zuerst geprüft werden müßte, wenn ihr Beitrag zur Lösung des Schönheitsproblems gewürdigt werden sollte. Trotz ihres ausgesprochen empirischen Charakters kann auch diese Methode nicht alle begrifflichen Voraussetzungen entbehren. In der »vorläufigen Bestimmung« des schönen Objekts als eines Gegenstandes, der unmittelbar gefällt, liegt nämlich schon eine solche, die in bezug auf das Problem der Schönheit von Belang ist. Diese Bestimmung des Schönen ist nicht genau. Es gibt Dinge, die unmittelbar gefallen und doch nicht schön sind. Das abgegrenzte Gebiet wird also mehr enthalten, als das Schöne. Die Gesetze des unmittelbaren Gefallens können daher nicht das ausschließliche Gebiet des Schönen anzeigen. Der Hauptvertreter dieser Richtung nennt deshalb auch seine ganze Untersuchung eine »Vorschule der Ästhetik«. Trotzdem bleibt es ein

[1]) Fechner, Vorschule der Ästhetik, Vorwort IV.

sehr bedeutender Vorzug dieser Untersuchungsmethode wie der ganzen psychologisch betriebenen Ästhetik vor der objektivistischen, daß sie die Schönheit von der subjektiven Seite aus zu bestimmen versucht.

Eine andere Richtung der psychologischen Ästhetik, die wir die atomistische nennen können, sucht sozusagen die Atome, die Urelemente des Schönen mit Hilfe des Lustgefühls anzugeben. Im Gegensatze zu dem, was bei der vorhergenannten Methode der Fall war, werden hier bestimmte objektive Grundformen der Schönheit angegeben. Die Voraussetzung auch dieser Methode ist, daß das unmittelbare Wohlgefallen an einem Gegenstande ein hinlängliches Kriterium des Schönen sei. Durch Analyse eines schönen Gegenstandes sucht man zu den objektiven Elementen vorzudringen, an denen ein selbständiges Wohlgefallen hängt. So kann man bei einem musikalischen Werke zu einer bestimmten Harmonie gelangen. Oder man sucht experimentell festzustellen, welche ganz einfachen Gebilde ein unmittelbares Wohlgefallen zu wecken vermögen. Hierhin gehört die Konstatierung der Lustwirkung des sogenannten »goldenen Schnittes«. In beiden Fällen sucht man durch die Lust zu Urformen des Schönen zu gelangen. Wenn man diese Urformen gefunden hätte, würde man wohl von ihnen aus die Schönheit des Zusammengesetzten erklären können, wie Demokrit aus den Atomen die Welt aufbaute? Die Bedeutung, die die Synthese auf ästhetischem Gebiet hat, erklärt die Schwierigkeiten, mit denen ein solches Unternehmen zu kämpfen haben würde. Um diese Bedeutung zu veranschaulichen, benutze ich ein Beispiel. Ein Musikstück ertönt. Ein musikalischer Zuhörer ist anwesend. Gegen Ende des Stücks kommt eine andere Person hinzu und hört den Schluß. Wir nehmen nun an, daß der zuletzt Angekommene dieselbe Empfänglichkeit für Musik besitze, wie der erste. Spürt er nun dieselbe Wirkung vom Schluß des Stückes wie jener, mit anderen Worten, ist das Bruchstück des musikalischen Werkes ihm dasselbe, wie dem anderen? Jedes Kunstwerk, ja jeder schöne Gegenstand ist ein zusammengesetztes Schönes. Es zeigt sich nun, daß kein Element dieses Schönen aus seinem Zusammenhang mit dem Ganzen gerissen werden kann, ohne an seiner Wirkung einzubüßen. Ebenso kann auch die Ordnung der Elemente untereinander nicht verändert werden, ohne daß das Werk an Wirkung einbüßt. Spielt der Zusammenhang, die Einordnung der Teile in das Ganze eine solche Rolle bei dem schönen Gegenstand, so ist es klar, daß der Schönheitseindruck nicht durch einfache Addierung der Lustwirkungen der Schönheitselemente zustande kommt. Die zusammengesetzte, d. h. die eigentliche Schönheit bleibt also für den Atomisten ein ungelöstes Problem. Seine Untersuchung ist eigentlich nur als

eine vorästhetische zu bezeichnen, weil seine Elemente, wenn überhaupt, so nur in einem gewissen Zusammenhange zu intensiver ästhetischer Wirkung gelangen. Noch ferner bleibt diese Untersuchung dem Problem des Begriffs der Schönheit, dem hier nachgegangen wird. Denn wenn es auch dem Atomisten gelänge, mit seinen Schönheitselementen die zusammengesetzte Schönheit zu erklären, so bliebe noch die Aufgabe bestehen, das allen zusammengesetzten Schönheiten Gemeinsame herauszuheben, um zum Begriff des an sich Schönen zu gelangen.

Eine ganz andere Richtung schlägt die Psychologie ein, indem sie nach dem Ursprung der Kunst und des ästhetischen Lebens im allgemeinen fragt. Diese Richtung lenkt in historische Untersuchungen ein. Man untersucht das ästhetische Verhalten bei dem erwachsenen Kulturmenschen, bei den Ungebildeten, den primitiven Stämmen, den Kindern, den Tieren. Durch dieses Verfahren sucht man einen historischen Entwicklungsgang des ästhetischen Lebens darzustellen. Den ersten Ursprüngen der Kunst wie des ästhetischen Lebens überhaupt wird in dem Triebleben nachgegangen. Von alters her hat man die Kunst als Nachahmung erklären wollen. Dementsprechend wird jetzt ein Nachahmungstrieb konstatiert, seine Verbindung mit dem Ursprung der Kunst durch Beispiele aus dem Leben der primitiven Völker oder der Kinder gezeigt. Oder man sucht das ästhetische Verhalten im allgemeinen auf einen Spieltrieb zurückzuführen, dessen Manifestationen dann auch historisch verfolgt werden. An diese Triebe können wieder andere Triebe sich anschließen, wie der Geschlechtstrieb, der Kampftrieb usw. Die Befriedigung eines jeden Triebes ist mit Lust verbunden. Somit wird der vornehmste Ertrag dieser Untersuchungen für das Problem der Schönheit darin bestehen, daß sie eine Erklärung der ästhetischen Lust zu geben versuchen. Diese Lust wird nicht länger als etwas mit dem Objekt unmittelbar Gegebenes angesehen, sondern es wird gezeigt, daß ihr Grund in einer Wirksamkeit des Subjektes zu suchen ist. Das ästhetische Objekt wird von dieser Methode wie von der folgenden ganz unberücksichtigt gelassen.

Noch liegt es der physiologischen Psychologie ob, das ästhetische Gefühl durch seine körperlichen Begleiterscheinungen zu bestimmen. Denn auch in den körperlichen Prozessen, die die ästhetische Lust begleiten, kann man den Ursprung der Lust suchen. Die Lust am Schönen beruht nach Burke auf der »Nachlassung, Losspannung und Erschlaffung der Fibern des Körpers«. Endlich könnte man die Lust direkt in einem Zustande der Nervensubstanz zu begründen suchen, als deren Funktionen wir jene körperlichen Phänomene betrachten müssen. Man hat zum mindesten die Lust im allgemeinen als eine

Begleiterscheinung zu der Arbeit der Nervensubstanz betrachtet, die in der Aufspeicherung lebendiger Kraft besteht. Die Leistung dieser Richtung gehört eigentlich zur inneren Psychophysik. Auch von da aus kann das ästhetische Gefühl beleuchtet werden. Weil aber das Interesse, das zu diesen Untersuchungen treibt, kein speziell-ästhetisches ist, tragen sie wenig zur Lösung des Problems der Schönheit bei.

Die psychologische Analyse des ästhetischen Gefühls, des Vorstellungs- und Wahrnehmungsvermögens zergliedert diese Elemente des ästhetischen Verhaltens. Als ein Bestandteil des ästhetischen Gefühls wird der Lustton bestimmt, der an den sinnlichen Daten des schönen Gegenstandes hängt, wie z. B. an einer schönen Farbe. Als ein anderer Bestandteil wird eine Vorstellungslust in Betracht gezogen, d. h. eine Lust an der Betätigung der Vorstellungskraft bei der Auffassung des zusammengesetzten Schönen. Drittens rechnet man mit einer Lust durch die Tätigkeit der Phantasie. Wenn man annimmt, daß auch ein Urteilsakt im ästhetischen Verhalten von statten geht, kommt auch eine Lust an dieser Tätigkeit hinzu.

Das andere Hauptelement des ästhetischen Verhaltens neben dem Gefühl gehört der Vorstellungs- und Wahrnehmungsseite des Seelenlebens an. Gegenständlich bezeichnet besteht das Ästhetische aus einem direkten und einem assoziativen Faktor. Von der subjektiven Seite aus gesehen ist das dem direkten Faktor Entsprechende nicht nur in der sinnlichen Empfindung zu suchen, sondern auch in der Vorstellungskraft, die die mannigfaltigen Empfindungen erst zu einer einheitlichen Vorstellung, zu einem Bild des Gegenstandes ordnet[1]). Der assoziative Faktor ist auf die reproduktive Tätigkeit der Vorstellungskraft zurückzuführen. Durch sie wird z. B. eine Gegenstandsvorstellung mit nicht wahrgenommenen Eigenschaften des Gegenstandes verbunden. So ergänzt sie z. B. die Gesichtsvorstellung bei einem Gemälde zur Gegenstandsvorstellung, indem das, was als Zweidimensionales gesehen, als Dreidimensionales vorgestellt wird. Zu einer Gegenstandsvorstellung können ganz andere Vorstellungen reproduktiver Natur hinzutreten. Ich sehe eine Zitrone, und das sonderbare Gesicht eines Kaufmanns kommt mir in Gedanken, bei dem ich gestern einige solche Früchte kaufte. Solche Vorstellungen werden zu dem sinnlich Wahrgenommenen durch die reproduktive Einbildungskraft hinzugefügt. Noch eine andere Funktion der Einbildungskraft wird in Betracht gezogen. Die Einbildungskraft, die im Toben des

---

[1]) Hier spielt die Einbildungskraft schon in der unmittelbaren Wahrnehmung eine Rolle.

Sturmes zornige Geister vorgaukelt, ist frei und selbsttätig, während sie im vorigen Falle den Assoziationsgesetzen unterworfen war.

Bis jetzt haben wir gesehen, wie das psychologische Verfahren das ästhetische Gebiet in Provinzen zersplittert, die scheinbar ohne Zusammenhang nebeneinander zerstreut liegen. Es gibt doch auch innerhalb der psychologischen Ästhetik Versuche, einen, obwohl für unseren Zweck nicht genügenden Zusammenhang auf dem ästhetischen Gebiete anzugeben. Im Gegensatz zur atomistischen Ästhetik steht eine Kontinuitätsästhetik, die den Zusammenhang auf dem ästhetischen Gebiet betont. Die Erklärung des Schönen als einem aus Schönheitsatomen Zusammengezetzten wurde der Bedeutung des Ganzen für die Schönheit nicht gerecht. Man erkennt es deutlich bei einem Kunstwerk, wie auf das Prinzip der Zusammensetzung fast alles ankommt. Der Teil hat seine Bedeutung nur innerhalb des Ganzen. Das Schönheitsatom wurde aber von der atomistischen Ästhetik als etwas dem Ganzen gegenüber Selbständiges gedacht. Von den sinnlich gegebenen Schönheitsatomen wendet sich daher die Kontinuitätsästhetik zum Schönheitsgefühl, um hier den fehlenden Zusammenhang zu suchen. Als Antwort auf sinnliche Eindrücke entstehen in unserer Seele Stimmungen. Wie verschieden auch ein Bestandteil der sinnlich gegebenen Wirklichkeit von einem anderen sein möge (eine Farbe, ein Ton), die Stimmungen, die sie in uns wecken, können einander doch ähnlich sein. Man kann von einem dunklen Ton, wie von einer dunklen Farbe sprechen. Es muß also eine gewisse Übereinstimmung vorhanden sein zwischen dem Stimmungseindruck der Farbe und dem des Tons. Aber abgesehen von dieser qualitativen Verwandtschaft, können sie auch in einem Verhältnis gegenseitiger Förderung stehen. So fördern z. B. die Komplementärfarben (Blau, Gelbrot) einander. Aber eigentlich liegt wohl dieser Förderungscharakter nicht in objektiven Sinnesqualitäten, sondern muß in dem, was der Aktivitätssphäre näher steht, im Subjekt, und zwar in den den Sinnesqualitäten entsprechenden Stimmungen zu suchen sein. So kann man in bezug auf die Komplementärfarben von einem ihnen innewohnenden Anspruch reden. So macht der Stimmungseindruck des Blauen auf den des Gelbroten Anspruch. In dieser Weise ordnen sich die Stimmungseindrücke sozusagen von selbst zu größeren Einheiten zusammen.

Gleichsam mit einem Griff sucht die Einfühlungstheorie von subjektiver Seite aus das ganze ästhetische Gebiet zusammenzufassen. Es soll in einem seelischen Prozesse enthalten sein, in dem wir das ästhetische Objekt miterleben. Das sympathische Mitleben kann aber nicht das einzige Prinzip des Ästhetischen sein; denn durch diesen

Begriff allein wird das Charakteristische dieses Gebietes nicht herausgehoben[1]). Einfühlung gibt es auch außerhalb des Ästhetischen. Ästhetische Einfühlung muß von der Einfühlung gesondert werden, bei der der Wille zur Tätigkeit angeregt wird. Durch diese Bestimmung der Willenlosigkeit des ästhetischen Verhaltens ist aber ein neuer Begriff eingeführt. Dann muß auch die Bedeutung der Form für das Ästhetische in Rechnung gezogen werden. Hierdurch sind aber in der Tat zwei neue Erklärungsprinzipien in die Betrachtung hineingezogen.

Am Schluß dieser kurzen Übersicht über die von der psychologischen Forschung eingeschlagenen Richtungen sei der dogmatische Psychologismus genannt. Er wird geleitet von einer vorgefaßten Ansicht von einer einzigen psychischen Grundrealität, auf die alle anderen psychischen Phänomene zurückzuführen sind. Die anderen psychischen Gebilde sind nur Erscheinungen der einen psychischen Grundtatsache. Hieße nun diese seelische Grundtatsache Vorstellungen, so wäre das ästhetische Gefühl zu diesen in Beziehung zu bringen. Nachdem in dieser Weise festgestellt worden ist, was das ästhetische Gefühl »ist«, wird das Gefühl als solches nunmehr von dem Gebiete der Schönheit abgewiesen. Der Irrtum steckt hier in dem Glauben, daß das Gefühl irgend etwas anderes als eben »Gefühl« sein solle. Man kann das Gefühl durch sein Verhältnis zu anderen seelischen Tatsachen zu bestimmen suchen, z. B. als eine Wirkung des Spiels der Vorstellungskräfte. Das Gefühl selbst bleibt von seinen möglichen Bedingungen oder Ursachen zu unterscheiden. Es ist etwas Ursprüngliches, das seinem Wesen nach nur empfunden werden kann. Es gehört als solches als ein Grundfaktor des ästhetischen Verhältnisses zum Problem der Schönheit.

Die gesamte psychologisch betriebene Ästhetik behandelt vorzüglich die subjektive Seite des Ästhetischen und sucht die Schönheit von hier aus zu bestimmen. Dabei erblickt sie in der Lust durchgehend das allgemeine Kriterium des Schönen. Dieser Voraussetzung ist aber nicht ohne weiteres beizupflichten, sofern man die Schönheit völlig von dem Gefühl des einzelnen abhängig machen will. Das Ausbleiben der Lust beim Betrachter ist kein entscheidender Beweis gegen die Schönheit eines Gegenstandes. Es braucht nicht am Gegenstand zu liegen, dem Betrachter kann es ja an Schönheitssinn fehlen.

[1]) Dessen sind sich wohl auch die meisten Anhänger dieser Theorie bewußt, nur daß sie ihr Prinzip als das für das ästhetische Gebiet allein Wesentliche ausgeben. Dieses allein Wesentliche mag dann auch innerhalb der Einfühlungstheorie in verschiedenen Nuancen aufgefaßt werden, als »innere Nachahmung«, »Illusion«, »intensives Nacherleben« usw.

Auf der anderen Seite ist die Lust an der Betrachtung eines Gegenstandes kein sicheres Zeugnis für die Schönheit des Gegenstandes; sie kann vorhanden sein, ohne daß der Gegenstand schön zu sein braucht. Was der ästhetisch Hochgebildete als entschieden unschön empfindet, mag den unentwickelten Geschmack ergötzen.

Umgekehrt kann ein wirklich schöner Gegenstand ein Wohlgefallen hervorrufen, das nicht ästhetisch ist. Dies ist z. B. der Fall, wenn ein gutes Kunstwerk sexuelle Vorstellungen weckt. Die hierdurch entstehende Lust beruht auf dem Geschlechtstrieb, der durch den Gegenstand affiziert wird, und ist an sich keine ästhetische, obwohl sie in gröberer oder feinerer Form oft im ästhetischen Genießen angetroffen wird.

Hier erheben sich neue Einwände gegen die psychologische Ästhetik. Erstens: Da die Lust kein untrügliches Kennzeichen des Schönen ist, so läßt sie sich ohne weiteres auch nicht zur Bestimmung des Begriffs der Schönheit verwenden. Zweitens darf man sich nicht, wie der psychologische Empiriker es gern tut, die subjektive Seite im Ästhetischen als ein fest abgeschlossenes Gegebenes denken, das sich sozusagen von selbst dem Psychologen zur Untersuchung darstellt. Das ästhetische Verhalten ist ein *gefordertes*. Nicht jedes Lustgefühl, das irgend jemand bei der Betrachtung eines Gegenstandes hat, ist das geforderte. Auch nicht jede Vorstellungstätigkeit, die beim Anblick des Schönen stattfindet, braucht die geforderte zu sein. Wer einem schönen Kunstwerk gegenüber losen und zufälligen Assoziationen nachgeht, dessen Verhalten ist jedenfalls nicht das geforderte.

Dieses zum ästhetischen Verhalten überhaupt Erforderliche festzustellen, betrachtet nun die *normative Ästhetik* als ihre Aufgabe. Sie will Normen aufstellen, Vorschriften, denen entsprochen werden muß, wenn sie ein Verhalten als ästhetisch anerkennen soll. Ein solches Auftreten dem Gegebenen gegenüber muß dem Empiriker anspruchsvoll erscheinen. Wie sollten wir der Wirklichkeit Vorschriften machen können? Alles, was wir wissen, verdanken wir dem Gegebenen. Ohne dieses Gegebene kein Wissen. So wahr dies alles ist, die normative Ästhetik wird nicht dadurch getroffen. Das Geforderte braucht nicht im Gegensatz zum Gegebenen zu stehen. Auch etwas Gefordertes kann nämlich gegeben sein, und insofern Gegenstand einer Untersuchung. Es ist nichts anderes als eine Abgrenzung eines Gebietes, was sich die normative Ästhetik zur Aufgabe macht. Die Möglichkeit einer solchen Abgrenzung muß zwar in dem Gegebenen liegen. Aber die Abgrenzung selbst ist nicht gegeben, wir müssen sie vollziehen. Eine solche Abgrenzung eines Gebietes ist nichts an-

deres, als was alle Wissenschaften zu ihrer Zeit haben bewerkstelligen müssen. Weil diese Abgrenzungen größtenteils schon vor langer Zeit vollzogen wurden, so ist man sich ihrer als einer wissenschaftlichen Tat oft nicht mehr bewußt, sondern betrachtet das Gebiet mitsamt seiner Begrenzung als einfach »gegeben«. Selbst der psychologische Empiriker hat, insofern er Ästhetik treiben will, ein solches schon abgegrenztes Gebiet empfangen. Diese Abgrenzung ist aber nur konventionell und kann daher ungenau und unrichtig sein. Die sich hier eröffnende Aufgabe, die konventionelle Abgrenzung zu kritisieren, macht die empirisch gerichtete Psychologie nicht zum Gegenstand tieferen Nachdenkens. Dagegen sieht die normative Ästhetik hierin ihre Aufgabe. Ihre Anmaßung, dem Gegebenen gegenüber Forderungen aufstellen zu können, will nun die normative Ästhetik durch die Betrachtung rechtfertigen, daß das Ästhetische ein allgemeingültiges Zweckgebiet ausmache. Die ästhetischen Normen, die sie aufzustellen unternimmt, gelten unter der Voraussetzung, daß »das Fühlen den Zweck, Schönheit zu erfassen, in allgemein anzuerkennender Weise erfüllen will«[1]). Die Begründung der Normation liegt also in der Annahme eines allgemeingültigen ästhetischen Zwecks. Aber nur durch Berücksichtigung des Materials, in dem der Zweck realisiert werden soll, können die Normen entdeckt, zum Bewußtsein gebracht werden. So muß das Gefühl, wenn es ästhetisch heißen will, kein bloßes Privatgefühl sein, denn dann würde es der geforderten Allgemeingültigkeit widersprechen. Von welcher Art das ästhetische Gefühl sein muß, dies klarzulegen unternimmt nun die normative Ästhetik. Zu diesem Geschäft eben stellt sie ihre Normen auf. Die normative Ästhetik will also nicht nur Normen liefern, sondern auch ihre eigene Wirksamkeit, indem sie Normen aufstellt, begründen. Aber wie steht es mit dem Fundament dieser Begründung? Die Normen galten ja unter der Voraussetzung, daß das Fühlen den Zweck, Schönheit zu erfassen, in allgemein anzuerkennender Weise erfüllen wollte. Die Allgemeingültigkeit eines ästhetischen Zweckverhaltens ist also das Fundament. Dieses Fundament haben wir schon als eine Annahme bezeichnet. Die Normation dieser Ästhetik wird daher vom logischen Standpunkt aus als eine hypothetische zu bezeichnen sein, weil die Berechtigung ihrer Annahme nicht ohne weiteres einzusehen ist. Mag sein, daß das Bewußtsein einer solchen Allgemeingültigkeit dem ästhetischen Verhalten wirklich beiwohnt. Mag sein, daß eine solche Allgemeingültigkeit wirklich in dieser Weise als gegeben und nicht bloß als eine Annahme zu betrachten sei. Von einem logischen

[1]) Windelband, Präludien, II. Aufl. Tübingen u. Leipzig 1903, S. 298.

Standpunkt aus bleibt es immerhin eine Aufgabe, die Möglichkeit einer solchen ästhetischen Allgemeingültigkeit zu zeigen, d. h. sie zu begründen. Wenn das nicht tunlich ist, so muß sich die ästhetische Allgemeingültigkeit vom logischen Standpunkt als hypothetisch darstellen. Es ist mit anderen Worten möglich, daß das Bewußtsein dieser Allgemeingültigkeit eine Illusion sein könne. Hiedurch erhellt, daß eine Normation, die nur in der Voraussetzung eines allgemeingültigen ästhetischen Verhaltens begründet ist, logisch gesehen als hypothetisch zu betrachten ist [1]).

Diesem Ergebnis gegenüber kann der Psychologe sagen: Hypothetische Normation kann auch innerhalb der Psychologie getrieben werden. Vielleicht wird sie auch von einem Psychologen mit besserem Recht getrieben, als von irgend einem anderen. Denn niemand kennt wie er das besondere Tatsachengebiet. Eine solche Kenntnis muß aber bei der Normation unzweifelhaft von Wichtigkeit sein. So könnte der Psychologe, wenn es ihm evident erschiene, daß das ästhetische Verhalten in einem gewissen begehrfreien Gemütszustand besteht, in welchem man »die Gegenwart wunschlos genießt« [2]), daraus andere Bestimmungen ableiten. Wenn z. B. beim Lesen eines Romans die Spannung einen zu hohen Grad erreicht, kann der Gemütszustand nicht als ein rein ästhetischer anerkannt werden. Denn durch das ungeduldige Vorwärtsdrängen zur Lösung hin, wird der wunschlose Genuß des Gegenwärtigen geschädigt.

Weil die normative Ästhetik ihren Ausgangspunkt nicht völlig sicher stellen kann, erscheint ein solcher Einspruch seitens der Psychologie berechtigt, insofern die normative Ästhetik die Normation für sich allein beansprucht.

Der hypothetische Charakter der Normation läßt auch unter den Anhängern einer normativen Ästhetik in bezug auf die Allgemeingültigkeit Differenzen entstehen. Die ästhetischen Normen sollen nicht mehr ohne weiteres für jeden und für jede Zeit gelten. Ihre Gültigkeit wird

[1]) Groos hebt den hypothetischen Charakter der hier erwähnten Ästhetik hervor. Er tut es, indem er jede Normation — auch die der Logik — als hypothetisch bezeichnet wissen will. Dadurch wird aber der Mangel der soeben besprochenen Normation wieder zugedeckt. Denn wenn die ästhetischen Normen in dieser Weise den logischen gleichgesetzt werden, können sie sich ruhig als »nur hypothetisch« bezeichnen lassen. Denn wir kennen nun einmal keine größere Sicherheit als die, mit welcher wir die logischen Axiome umfassen. Allerdings kann man auch die Geltung der logischen Normen als hypothetisch bezeichnen, vom Standpunkt des absoluten Skeptizismus nämlich. Vom Standpunkt der Wissenschaft aber haben die logischen Axiome kategorische Geltung, weil die Wissenschaft doch denken, erkennen will.

[2]) Groos, in der Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts, II, S. 147.

beschränkt auf die Zeit und die Entwicklungsstufe, in der eben die Normation geschieht. Man fügt wohl dann auch hinzu, daß diese Beschränkung nicht übertrieben werden dürfe; denn in ihren Grundzügen bleibe die seelische Natur der Menschen durch die Zeiten unverändert. Dies Schwanken in der Haltung der normativen Ästhetik in bezug anf die Allgemeingültigkeit ihrer Bestimmungen ist begründet durch die Rücksicht auf das Gegebene. Die Erfahrung zeigt ja, wie es unzählige Erfassungsweisen des Schönen gibt, je nach Zeit, Volk, Kultur und Individuum. Allerdings können die Verschiedenheiten, um doch eine Art Einheit in diese Mannigfaltigkeit zu bringen, unter den Gesichtspunkt der Entwicklung gerückt werden. Der Wechsel in den ästhetischen Gefühlen und Idealen kann eine zusammenhängende Entwicklung bilden. Diese Entwicklung kann dann wieder unter teleologischem Gesichtswinkel betrachtet werden, als eine Entwicklung durch Gegensätze zu einer »höheren Einheit«. Trotzdem bleibt eine allgemeingültige Erfassungsweise des Schönen ein Grenzbegriff, der immer in unerreichbarer Ferne stehen wird. Die Folge davon ist, daß eine absolute Ästhetik nicht geschrieben werden kann.

Ungefähr in dieser Weise erhebt man Einspruch gegen die Allgemeingültigkeit der ästhetischen Normen. Nichtsdestoweniger muß es in dem ästhetischen Verhalten etwas Allgemeingültiges geben, das über allen tatsächlichen Verschiedenheiten steht. Wenn man von verschiedenen ästhetischen Auffassungsweisen spricht, hat man ja schon etwas ihnen Gemeinsames vorausgesetzt, das dem Verschiedenartigen zugrunde gelegt wird. Dieses Gemeinsame ist nichts anderes, als der Begriff des ästhetischen Verhaltens. Dieses Begriffes sich klar bewußt zu werden, ist eine eigene Aufgabe, die scharf von der empirischen Untersuchung der gegebenen ästhetischen Auffassungsweisen unterschieden werden muß. Von hier aus fällt das klarste Licht auf den Ursprung des Gegensatzes vom Gegebenen und allgemeingültig Geforderten und die Korrelation zwischen diesen Begriffen. Das Geforderte ist durch den Begriff gefordert. An der Allgemeingültigkeit einer begrifflichen Bestimmung kann kein Faktum rütteln. Denn wenn ein gegebenes Ding mit dem begrifflich Geforderten nicht übereinstimmt, so braucht das keine Änderung des Begriffes nach sich zu ziehen [1]),

[1]) Allerdings kann die Aufzeigung neuer Fakta die Revision eines Begriffes herbeiführen. Wenn nämlich der Begriff als mit dem Erkenntniszwecke dem Gegebenen gegenüber im Gegensatz befindlich erkannt wird. Dies ist der Fall, wenn ein Begriff das trennt, was seinen wesentlichen Merkmalen nach in dem Gegebenen zusammengehört. Wenn man es z. B. als ein Merkmal des Begriffes der Säugetiere erfaßte, daß ihr Aufenthalt das feste Land sein solle, so müßte mit Recht die Aufzeigung der Walfische zur Änderung einer solchen begrifflichen

sondern das Faktum ist einfach als außerhalb der Sphäre des Begriffs liegend zu bezeichnen. So muß z. B. den Bestimmungen, die durch den Begriff des Stuhls gefordert werden, ein gegebener Gegenstand entsprechen, wenn er als Stuhl gelten soll. Von einer Entwicklung der gegebenen ästhetischen Auffassungsweisen kann man also selbstverständlich mit gutem Sinne reden. Aber zu beachten bleibt, daß diese Entwicklung als eine solche der ästhetischen Auffassungsweisen keine Glieder enthalten darf, denen die geforderten Merkmale fehlen.

Die empirisch gerichtete Psychologie betrachtet das Ästhetische in seinem Zusammenhang mit den sonstigen Elementen des Seelenlebens, wie ja ein solcher Zusammenhang faktisch besteht. Ihr Interesse betrifft nicht die Grenzscheidung, wodurch das Ästhetische von dem Nichtästhetischen gesondert wird. Noch weniger aber betrifft sie die Grenzscheidung, wodurch das Wesentliche vom Nichtwesentlichen im ästhetischen Verhalten ausgeschieden wird. Nicht die ganze Masse des seelischen Tatbestandes, der sich in dem ästhetisch Genießenden vorfindet, ist das abzugrenzende Gebiet. Aus dieser Masse sollen nur die Elemente herausgehoben werden, die das Wesen des Ästhetischen ausmachen, wenn man zum Begriff des ästhetischen Verhaltens gelangen will.

Bisher haben wir die normative Ästhetik nur kennen gelernt, insofern sie sich mit dem ästhetischen Verhalten beschäftigt. Aber die normative Ästhetik sucht auch die Verbindung des ästhetischen Verhaltens mit seinem Objekt herzustellen. Dies geschieht durch den

Fixierung führen. Wenn die Walfische aus dem Bereich der Säugetiere gewiesen werden sollten, so würden hieraus nur Unordnungen entspringen, indem die Walfische in den wesentlichen Merkmalen mit den Säugetieren übereinstimmen. Dabei wird aber an der allgemeinen Gültigkeit der »unrichtigen« (ein Begriff ist eigentlich an sich, wenn er nur klar und ohne Widerspruch gedacht ist, nie unrichtig zu nennen) begrifflichen Bestimmung durch die Aufzeigung des neuen Faktums nicht gerüttelt. Rein logisch gesehen kann man nämlich dem nicht beikommen, der den engen Begriff trotz alledem beibehalten wollte. In diesem Falle bliebe es, logisch gesehen, ganz richtig, wenn er die Walfische aus dem Bereich der Säugetiere ausschlösse. Der Begriff bleibt dem Gegebenen gegenüber gewissermaßen immer autonom; er bleibt sich selbst gleich und zwingt alle, die ihn denken, zur Übereinstimmung miteinander. Der Grund zu dieser Arroganz des Begriffes dem Gegebenen gegenüber liegt darin, daß das Festhalten an begrifflichen Bestimmungen mit der ganzen Schärfe ihrer Sonderungen eine notwendige Bedingung der Erkenntnis ist, ebenso notwendig wie das Gegebene selbst. — Die allgemeine Gültigkeit jeder begrifflichen Bestimmung entspringt aus dem logischen Grundaxiom, dem Identitätsprinzip. Der Begriff bleibt sich selbst gleich, wer ihn auch denkt: a = a. Der Begriff zwingt die verschiedenen Subjekte, die ihn denken, sich nach ihm zu richten. Dadurch bewirkt er eine allgemeine Übereinstimmung zwischen diesen Subjekten.

Begriff des Wertes, und die normative Ästhetik nennt sich, insofern sie von diesem Begriffe ausgeht, auch Wertästhetik. Das, was — wie das Schöne — uns gefällt, macht eben dadurch, daß es uns gefällt, einen Wert aus. Bei dem Wert kommt es nicht nur auf das Quantum der Lust an, die er weckt, sondern es spielt deren Qualität eine große Rolle. Nicht jedes Wohlgefallen gleichen Grades hat gleichen Wert. Hier unterscheidet sich die Wertästhetik von der rein psychologischen Ästhetik, insofern diese die Lust ohne weiteres zum Kriterium des Schönen macht. Bei der Wertästhetik wird auch die Lust nicht als mit dem Objekt einfach gegeben betrachtet. Die Lust wird hier zuerst durch ein Urteil, die Wertung, dem Gegenstande beigelegt; das Subjekt ist also dabei tätig. Der Wert ist nicht nur das, was gewertet wird, sondern es gibt auch eine Art von Werten, die gewertet werden sollen. So tritt die Wertung des Schönen als ein Sollen auf. »Das Individuum empfindet, daß eine über seinem Belieben stehende Forderung es zur Anerkennung des Wertes treibt« [1]. Dies Sollen, dieser »Forderungscharakter« des ästhetischen Urteils läßt sich der Wertästhetik zufolge nicht logisch begründen. Doch läßt sich, behauptet die Wertästhetik, das ästhetische Sollen in anderer Weise begründen. Wer nämlich das Sollen in der ästhetischen Wertung nicht anerkennt, dem werden die ästhetischen Streitigkeiten, an denen die Geschichte der Kunst so reich ist, als völlig sinnlos erscheinen. Die ganze ästhetische Kritik beruht bewußt oder unbewußt auf der Überzeugung, daß die Schönheit eine Art Objektivität besitzt, und daß die Unterscheidung, ob etwas schön ist, oder nicht, keine Affäre des individuellen Beliebens ist.

Diese nicht logische Begründung des Sollens, die die Wertästhetik hier liefert, ist doch eigentlich keine Begründung, sondern nur ein Hinweis darauf, daß dies Sollen doch eine Art von Existenz besitzt, nämlich als Idee des ästhetischen Bewußtseins. Dies ist aber im Grunde ohne weiteres klar. Denn wenn diese Idee nicht in irgend einer Art — wenn auch nur als Illusion — existierte, so würde sich doch auch niemand mit ihr beschäftigen können, sie zu begründen suchen. Aber von einer Begründung würde man verlangen, daß sie die Berechtigung dieser Idee dartue. Dies kann die Wertästhetik also nicht leisten. Es bleibt demzufolge zweifelhaft, ob nicht das Bewußtsein von diesem Sollen eine Illusion ist. Man könnte vielleicht meinen, daß dies letztere sich beweisen ließe: daß nämlich diese durch das Sollen ausgedrückte Notwendigkeit eine Illusion sein müsse. Gibt es doch keinen schönen Gegenstand, der alle Beurteiler zur Anerken-

[1] J. Cohn, Allgemeine Ästhetik, S. 48.

nung seiner Schönheit zwingt. Ein solcher Beweis gegen die Gültigkeit des Sollens ist doch nicht statthaft. Auch der evidenteste mathematische Satz ist nicht in dem Sinne zwingend, daß alle ohne Unterschied ihn erkennen müßten. Es gibt ja bekanntlich Leute, die sich auf Mathematik gar nicht verstehen. Der mathematische Satz enthält trotzdem ein Sollen, und wer mathematisch denken will, muß sich diesem Sollen unterwerfen. Auch das Sollen im ästhetischen Urteil besagt nur, daß diejenigen die Schönheit konstatieren werden, die richtig urteilen. Die Berechtigung des ästhetischen Sollens wird also nicht durch den Nachweis widerlegt, daß es keine Schönheit gibt, die tatsächlich von allen Beurteilern empfunden wird.

Daß das ästhetische Sollen eine Illusion sein sollte, bleibt also ebenso unbewiesen, wie daß es mehr als eine Illusion sein sollte.

Während die normative Ästhetik die Allgemeingültigkeit im ästhetischen Verhalten zu einem Postulat macht, durch das sie die Allgemeingültigkeit ihrer normativen Bestimmungen begründen will, glaubt also die Wertästhetik durch den nochmaligen Hinweis auf die Tatsächlichkeit dieses »Bewußtseinsfaktums« eine Begründung dieser »Tatsache« geliefert zu haben. Die normative Ästhetik hat darin Unrecht, daß sie die ästhetische Allgemeingültigkeit als ein Postulat oder Voraussetzung ausgibt, da sie doch eine Art Tatsache, ein Ideendatum ist. Die normative Ästhetik sieht daher nicht, daß die ästhetische Allgemeingültigkeit wieder einer Begründung bedarf, die nicht anders als logisch gegeben werden kann: Wie ist die Idee der Allgemeingültigkeit, die dem ästhetischen Bewußtsein innewohnt, zu erklären? Die normative Ästhetik sieht nicht, daß eine ästhetische Allgemeingültigkeit als Postulat nicht aufgestellt werden kann, ohne zur bloßen Hypothese herabzusinken. Es gibt nämlich nur eine Art von Postulaten, die vom philosophischen Standpunkt unbedingt anerkannt werden muß: die logischen. Die Wertästhetik hat darin recht, daß sie den Forderungscharakter des ästhetischen Urteils als ein Bewußtseinsfaktum ansieht, das an sich einer logischen Begründung bedürftig ist; nur hält sie es für unmöglich, eine solche zu geben.

Vom Standpunkt der Wertästhetik könnte indessen noch ein Versuch gemacht werden, das ästhetische Sollen verständlich zu machen. Eine Beziehung auf ein Sollen ist nämlich in dem Wertbegriff selbst enthalten. Es gibt erstens einen bedingten Wert. Der Besitz eines Hauses ist mir wertvoll, weil ich dadurch einen Zweck (z. B. Geld zu verdienen) erreichen kann. Es ist ein logischer Zusammenhang zwischen dem Zweck und dem Wert. Wer das Geld will, dem muß das Haus wertvoll sein. Hier liegt also eine Notwendigkeit der Wertung des Wertes, ein Sollen vor. Aber diese Notwendigkeit, dies

Sollen ist bedingt. Daß ich im ästhetischen Urteile das Schöne nicht als einen bedingten Wert beurteile, ist klar. Denn das Schöne ist mir, wenn ich mich rein ästhetisch verhalte, nicht eines anderen Dinges halber wertvoll.

Unbedingt heißt der Wert, der ohne Beziehung auf irgend einen außerhalb des Wertes liegenden Zweck von uns unbedingt gewertet werden soll. Das Sollen drückt hier eine an uns gerichtete kategorische Forderung aus. In dieser Weise wird aber das ästhetische Sollen mit dem moralischen identisch, das im Pflichtbegriffe vorliegt[1].

Das Schöne würde dasselbe wie das Gute sein. Dies ist aber offenbar falsch. Die Schönheit haftet an der Erscheinung. Moralisch gut aber kann keine Sache sein.

---

[1]) Die Notwendigkeit in der Wertung des unbedingten Wertes, das moralische Sollen, wird in der transzendentalen Ethik dadurch begründet, daß ihr logischer Ursprung aufgezeigt wird.

Cohn leugnet die Möglichkeit der logischen Begründung des moralischen — wie des ästhetischen — »Forderungswertes«. Allerdings ist es richtig, daß man von der reinen Logik aus die Existenz des moralischen Forderungswertes nicht folgern kann. Aber dazu wird in der transzendentalen Ethik auch kein Versuch gemacht. Ihr ist der moralische Wert mit seinem Forderungscharakter etwas Gegebenes, dessen Erklärung sie allein als ihre Aufgabe betrachtet. Diese Erklärung oder Begründung gibt sie, indem sie die Voraussetzungen feststellt, ohne die man den gegebenen Wert mit seinem Forderungscharakter nicht denken kann. Auch die Wahrheit einer theoretischen Erkenntnis kann nicht aus der reinen Logik bewiesen werden. In dem mathematischen Satz: Die Summe der Winkel in einem Dreieck $= 180^\circ$, kann aus dem Begriff des Dreiecks als einer Fläche von drei geraden Linien begrenzt, die Größe der Summe der Winkel rein logisch nicht deduziert werden. Wir sind trotzdem überzeugt, daß das Prädikat dieses Satzes mit dem Begriffe des Dreiecks notwendig verbunden ist. Wer also die Notwendigkeit dieses Satzes begründen will, muß von dem Bewußtsein der Notwendigkeit, das dieses mathematische Urteil wirklich begleitet, ausgehen und hat nur die Bedingungen festzustellen, ohne die das gegebene Bewußtsein der notwendigen Geltung des Satzes, vom logischen Standpunkt, nicht als berechtigt gelten kann.

Daß jede Begebenheit in der physischen und psychischen Welt eine Ursache haben muß, dieser Satz ist von dem Bewußtsein seiner Notwendigkeit begleitet, und mit Recht. Daß dies trotzdem nicht dasselbe bedeutet, als ob er vom rein logischen Standpunkt als berechtigt erscheint, bewies die Kritik Humes. Nur in Beziehung auf den Begriff der Erfahrung ist die notwendige Geltung des Kausalsatzes vom logischen Standpunkt anzuerkennen. Es ist notwendig, daß wir nach Ursachen und Wirkungen fragen, wenn eine Erfahrung, eine Wissenschaft von der Natur, zustande kommen soll. — Auch die theoretische Wahrheit macht einen Wert aus. Dieser Wert unterscheidet sich nicht dadurch, daß er etwa seiner Existenz nach aus dem reinen Denken sollte abgeleitet werden können, von dem moralischen Wert. Die reine Logik garantiert ebensowenig und ebensoviel den ersten als den zweiten dieser Werte. Nur der rein logische Wert garantiert sich völlig selbst, auch dem Inhalte nach. Nach einer Begründung der rein logischen Prinzipien wäre es von einem Philosophen ungereimt zu fragen.

Da das ästhetische Sollen vom Standpunkt der Wertästhetik aus nicht logisch begründet werden kann, so ist hieraus zu schließen, daß eine solche Begründung entweder überhaupt unmöglich, oder daß die Bestimmung des ästhetischen Urteils als eines Werturteils nicht richtig ist.

Das ästhetische Urteil ist kein Werturteil.

Wenn ich etwas als wertvoll beurteile, so muß ich für seine Existenz interessiert sein. Dies gehört zum Begriff des Wertvollen. Eben durch mein Interesse konstatiere ich, daß ich es mit einem Wert zu tun habe. Daß ein Ding interessiert, heißt, daß sein Dasein mit Lustgefühlen, sein Fehlen mit Unlustgefühlen verbunden ist. Durch ein solches Wohlgefallen über das Dasein des Gegenstandes unterscheide ich aber nicht, ob ein Gegenstand schön ist. Wenn z. B. die Lust, die ich beim Anblick einer Traube fühle, durch die Vorstellung der Wirklichkeit dieser Trauben bedingt ist — ich bin nämlich müde und durstig und erwarte Erquickung von dem Genuß der Trauben — so sagt mir diese Lust nichts über die Schönheit der Traube.

So verhält es sich auch mit der Freude, die ich über den Besitz eines seltenen, von Kennern bewunderten Gemäldes fühle. Ich kann das Gemälde häßlich finden und es trotzdem als wertvoll beurteilen, weil es meiner Eitelkeit schmeichelt, es zu besitzen. Auch hier ist die Lust für mich kein Zeugnis der Schönheit des Gemäldes.

Ich kann zwar auch das Gemälde als wertvoll beurteilen, weil es mir ästhetischen Genuß verschafft. Aber diese Bewertung geschieht aus einem außerästhetischen Gesichtspunkt. Diese Bewertung und die ästhetische Beurteilung des Gemäldes ist nicht dasselbe, denn um es so zu bewerten, muß ich zuerst die ästhetische Lust, die sich an die Beschauung des Gemäldes knüpft, erfahren haben [1]).

[1]) Das Urteil, durch welches ich das erste Mal die Schönheit des Gemäldes konstatierte, konnte kein solches Werturteil sein, weil ich damals noch nicht erfahren hatte, daß das Bild mir ästhetischen Genuß bereiten würde. Kann aber nicht die Wertung des Gegenstandes gleichzeitig mit der Erfahrung der Lust an seiner Beschauung stattfinden? Das Dasein des Gemäldes ist nämlich doch eine Bedingung dieser Lust an der Beschauung, in der das ästhetische Urteil bestehen soll. Unzweifelhaft muß man die Möglichkeit einer solchen Wertung eingestehen.

Aber diese Wertung ist mit dem ästhetischen Verhalten nicht identisch, obwohl sie mit ihm gleichzeitig auftreten kann.

Es findet hier eine Analogie statt zwischen dem ästhetischen Verhalten und dem theoretischen Erkenntnisverfahren. Bei dem theoretischen Erkenntnisurteil ist das Gegebene auch eine Bedingung, damit das theoretische Urteil seinen Zweck, nämlich Erkenntnis, erreiche. Trotzdem wird das Gegebene in dem theoretischen Erkenntnisverhalten nicht als Gegenstand des Begehrens vorgestellt. Im theoretischen Erkenntnisverhalten reflektiert man nämlich nicht über die Bedingtheit zwischen dem Gegebensein (der Gegenstände) und der Erreichung des Erkenntnis-

Dies ist eine Voraussetzung dieser Wertung des Gemäldes. Aber in der Konstatierung der ästhetischen Lust bei der Beschauung des Gemäldes besteht eben das Geschmacksurteil. Denn durch diese Lust finde ich aus, daß der Gegenstand schön ist. Das, was die Wertung voraussetzt, das ästhetische Urteil, kann also mit dieser Wertung nicht identisch sein.

In dem unmittelbaren Fühlen der ästhetischen Lust kann auch keine Wertung des Gegenstandes von statten gehen. In diesem Falle müßte nämlich die ästhetische Lust interessiert sein, da ich allein durch das Interesse bemerken kann, daß ich werte [1]).

Wenn man annimmt, daß die ästhetische Lust eine Lust an der reinen Vorstellung eines Gegenstandes ist, die kein Begehren nach der Existenz dieses Gegenstandes rege macht, so könnte man diese vorstellende Tätigkeit selbst als den Gegenstand eines Werturteils bezeichnen [2]). Aber auch nicht diese Wertung, durch welche ich die vorstellende Tätigkeit als wohlgefallend beurteile, ist das ästhetische Urteil; denn das ästhetische Urteil ist stets direkt auf einen gegebenen Gegenstand gerichtet, dessen Schönheit es durch die ästhetische Lust konstatiert. Doch ist natürlich nicht zu leugnen, daß die ästhetische Vorstellungstätigkeit gewertet werden kann oder tatsächlich gewertet

---

zweckes. Ganz ebenso verhält es sich auf ästhetischem Gebiete. Auch hier ist das Gegebensein eines Gegenstandes die Bedingung der ästhetischen Beurteilung, also auch der ästhetischen Lust. Aber das ästhetische Verhalten reflektiert nicht auf dies Verhältnis der Bedingtheit. Es stellt nicht den gegebenen Gegenstand als einen Gegenstand des Begehrens vor, an dessen Existenz es interessiert wäre, sondern es stellt sich, als ob es ganz gleichgültig sei in Ansehung des Daseins des Gegenstandes.

Die Unabhängigkeit der ästhetischen Lust von der Lust am Wertvollen, als einer Lust am Dasein des Gegenstandes, geht aus folgendem klar hervor: Das Dasein der schönen Kunst überhaupt kann jemand mißfallen, weil sie ihm z. B. als Luxus erscheint; trotzdem kann man sich wohl denken, daß er etwa bei der Beschauung eines Gemäldes ästhetische Lust fühlen kann.

[1]) Cohn bezeichnet die ästhetische Beurteilung als eine rein intensive Wertung. Durch die »reine Intensivität« der ästhetischen Wertung meint er dasselbe zu bezeichnen, was Kant durch die Interesselosigkeit des ästhetischen Urteils ausdrückt. Daß dies unrichtig ist, geht schon aus der Tatsache hervor, daß nach Cohn auch das Angenehme rein intensiv gewertet wird, während bei Kant das Urteil über das Angenehme eben als Beispiel eines interessierten Urteils angeführt wird. Zur Interesselosigkeit des Urteils ist es nämlich nicht genug, daß der beurteilte Gegenstand nur »um seiner selbst willen« gewertet wird, d. h. ohne Beziehungen, die außerhalb des Gegenstandes liegen. (Vgl. Cohn a. a. O. S. 23 ff.) Das Interesse, das nach Kant vom ästhetischen Verhalten ausgeschlossen werden soll, ist auch das Interesse, das nur auf das Dasein des Gegenstandes gerichtet ist.

[2]) So bezeichnet Reischle (Werturteile und Glaubensurteile. Halle 1900, S. 61) die ästhetische Beurteilung als eine Wertung, die direkt nur die vorstellende Tätigkeit betrifft.

wird. So kann sie auch gewertet werden, weil sie uns Lust verschafft. Wenn aber das Motiv zur ästhetischen Tätigkeit in der zu erwartenden Lust allein liegt, so ist zu befürchten, daß sich das ästhetische Verhalten nicht rein ästhetisch gestalten wird. Ein solches Motiv könnte z. B. zum kritiklosen Romanlesen führen, wo die starken Spannungen einen Genuß an der Vorstellungstätigkeit verschaffen, der aber nicht rein ästhetisch ist. Dies Motiv zur ästhetischen Beschäftigung liegt außerhalb des ästhetischen Verhaltens, ist selbst nicht Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils. Im Geschmacksurteil beurteile ich nicht die vorstellende Tätigkeit als wohlgefallend — d. h. als etwas, dessen Dasein mir Lust verspricht — sondern ich beurteile den Gegenstand als schön durch das Wohlgefallen. Die Vorstellung einer durch die vorstellende Tätigkeit zu erreichenden Lust liegt also nicht dem Geschmacksurteil zugrunde, wenn es sich auch herausstellen sollte, daß dieses Urteil durch das Erfahren einer Lust an dieser Tätigkeit zustande komme.

Die ästhetische Vorstellungstätigkeit könnte auch aus einem ganz anderen Gesichtspunkte gewertet werden, insofern sie nämlich zur Entwicklung unseres Gefühlslebens überhaupt dient. Eine solche Entwicklung wird im allgemeinen als an sich wertvoll beurteilt, selbst wenn man annimmt, daß der Lustertrag bei dem entwickelten wie unentwickelten Gefühlsleben dasselbe bleibe. »Es ist besser, geliebt und gelitten, als niemals geliebt zu haben.« Wer in einer solchen Entwicklung des Gefühlslebens eine Bestimmung des menschlichen Geistes sieht, dem muß das ästhetische Verhalten als unbedingt wertvoll erscheinen.

Bei allen diesen möglichen Wertungen haben wir es jedoch, wie gesagt, nicht mit dem Geschmacksurteil zu tun. Es ist nur das ästhetische Verhalten, das von einem außerästhetischen Standpunkt gewertet wird. Wenn der Terminus »ästhetisches Werturteil« jetzt Eingang gewonnen hat, so kommt dies daher, daß des Ästhetikers Beurteilung über das Ästhetische mit der ästhetischen Beurteilung verwechselt worden ist. Für den Ästhetiker stellt das Ästhetische einen Wert dar, aber dies heißt nicht, daß das ästhetische Urteil ein Werturteil sein soll. Die theoretische Wahrheit macht auch einen Wert aus, aber das Urteil, wodurch ich diese Wahrheit ausfindig mache, ist trotzdem kein Werturteil, sondern ein theoretisches Erkenntnisurteil.

Vom Standpunkt der Wertästhetik aus konnte der Forderungscharakter des ästhetischen Urteils nicht logisch begründet werden. Das Eingeständnis der Unmöglichkeit einer solchen »lückenlosen« Begründung betrachtet der Hauptvertreter dieser Ästhetik als sehr wichtig »für die Methode der Gewinnung des ästhetischen Wertinhaltes«.

Es folgt nämlich hieraus, daß die Bestimmung dieses Inhalts sich »an den Tatsachen des ästhetischen Anschauens und Schaffens« rechtfertigen muß, und nicht durch Analyse des ästhetischen Urteils gewonnen werden kann. Das Streben nach einem lückenlosen Beweis für den ästhetischen Forderungscharakter hat Kant dazu geführt, den ästhetischen Forderungswert von dem logischen abzuleiten, und dieses führt ihn wieder zu seinem Formalismus, der ihn nötigte, die reine Schönheit auf das formale, ornamentale Gebiet zu beschränken.

Die ziemlich oft erhobene Kritik der Bestimmung der Schönheit als Form erscheint nicht berechtigt. Das Entgegengesetzte von Form ist nicht, wie man voraussetzt, Inhalt, sondern Stoff. Die Bestimmung des Schönen als Form schließt nicht allen Inhalt aus dem Schönheitsbewußtsein aus, so daß dieses etwa auf das ornamentale Gebiet eingeschränkt bliebe. Nur ist zu bemerken, daß Schönheit etwas an einem Gegenstand ist, weshalb ihr etwas Objektives entsprechen muß, dieses aber ist die Form. Ein Inhalt muß auch im ästhetischen Erlebnis immer[1]) vorhanden sein, aber dieser Inhalt ist nichts am Objekte, sondern er wird von uns hineingelegt. Die Schönheit ist die objektive Bedingung des ästhetischen Erlebnisses. Die Form ist also immer die Form eines Inhalts. Wenn der Bildhauer einen Menschenkopf in Ton formt, so stellt er vermittelst der Form einen Inhalt dar. Dieser Inhalt des geformten Werkes ist der dargestellte Menschenkopf. Unsere Deutung der gegebenen Formen bringt also den Inhalt hervor, den wir in sie hineinlegen. Der Stoff, die Materie ist aber hier der Ton. Ein Inhalt gehört also zum Schönen, aber dieser Inhalt wird nur schön durch die Form, mithin steckt das Wesen der Schönheit in der Form. Zwischen Form und Inhalt besteht eine intime Relation. Eine kleine Veränderung in den Gesichtszügen kann den Eindruck, den der Beschauer von dem dargestellten Kopf empfängt, total verwandeln.

In der Musik und Poesie heißt die Form Komposition, der Inhalt ist das durch die Komposition abgegrenzte Vorstellungsgebiet. Den Inhalt des musikalischen Kunstwerkes bilden also nicht die Töne — diese sind nur die Materie. Der Inhalt ist in der bloßen Vorstellung da. Auch der taube Beethoven kann komponieren, weil seine Einbildungskraft die Töne vorzustellen vermag. Sie bedarf des physischen Gehörs nicht mehr.

Es gehört doch ein Stoff zum Schönen. Er macht die Vorstellung der Form deutlicher und lebhafter; aber das Wesen der Schönheit

[1]) Das gilt sogar der ornamentalen Schönheit gegenüber. Auch hier legt man nämlich etwas Seelisches in die Formen hinein.

liegt nicht in dem Stoff, sowie nicht in dem Inhalt, sondern in der Form. Von der Form aus ergießt sich die Schönheit über den ganzen schönen Gegenstand.

An der Form hängt die rein ästhetische Lust, an der Form eines Inhalts; aber diese Lust ist nicht direkt mit dem Inhalt verbunden, sondern nur durch die Form. An sich ist der Inhalt von Dantes »Inferno« nicht erfreulich; dennoch weckt er unsere ästhetische Lust vermöge seiner Form.

Wie Stoff und Inhalt in die Schönheit eingehen, zur wirklichen Schönheit gehören, ohne doch ihr Wesen auszumachen, so kann auch die Lust an Materie und Inhalt des schönen Gegenstandes in das wirkliche ästhetische Gefühl eingehen, ohne deshalb zu ihrem Wesen zu gehören. Auch das wirkliche ästhetische Erlebnis ist nämlich eine Masse, das rein Ästhetische besteht nur in deren begrifflichem »Wesen«. Es besteht hier dasselbe Verhältnis wie in dem früher genannten Beispiel zwischen dem Begriff des Tisches und einem wirklichen Tisch. Zu einem wirklichen Tisch gehört notwendig mehr, als was durch seinen Begriff gefordert wird. So gehört zur wirklichen Schönheit mehr als die Form, zum wirklichen ästhetischen Gefühl mehr als das Wesen desselben.

Die Form ist also der Boden, wo es allein möglich ist, reine Schönheit anzutreffen. Noch bedarf es aber einer engeren Umgrenzung, um diese Schönheit selbst zu erfassen. Nicht jede Form ist nämlich schön, die Vorstellung einer jeden Form ist nicht mit ästhetischem Gefallen verbunden.

Wie die Auffassung der Materie des Gegenstandes, der Sinnesqualitäten, durch die Sinne geschieht, so wird die Form durch die Einbildungskraft aufgefaßt. Die Form ist an dem Gegenstand eben das, was der Einbildungskraft die Zusammenfassung des Mannigfaltigen zu einer Vorstellung ermöglicht. Eine Begründung des Anspruchs auf Allgemeingültigkeit, der der ästhetischen Beurteilung eines Gegenstandes innewohnt, kann nun allein dadurch gegeben werden, daß der Bestimmungsgrund dieser Beurteilung als die Bedingung des allgemein geltenden theoretischen Erkenntnisurteils angesehen wird. Denn die Voraussetzung der Erkenntnis mit ihrer Allgemeingültigkeit muß selbst allgemeine Geltung haben. Die notwendige Voraussetzung des theoretischen Erkenntnisurteils ist aber das Vermögen zu urteilen oder die Urteilskraft. Durch die Urteilskraft wird im theoretischen Erkenntnisurteil die Vorstellung eines gegebenen Gegenstandes unter den Begriff subsumiert. Diese Subsumtion setzt aber voraus, daß in der Urteilskraft ein inneres Verhältnis der Einbildungskraft zum Verstande als der Bedingung, unter welcher »man allein von der An-

schauung zum Begriffe kommen kann«[1]), besteht. Dieses Verhältnis wird mit Recht von dem Bewußtsein seiner Allgemeinheit begleitet sein, da es die subjektive Bedingung der objektiven Erkenntnis des Gegenstandes ist. Das ästhetische Urteil kann daher, wenn es sich darauf bezieht, mit demselben Recht wie ein theoretisches Erfahrungsurteil Anspruch auf allgemeine Geltung machen[2]). Die Begründung der ästhetischen Allgemeinheit geschieht also nur durch Beziehung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Dieses ist der transzendentale Gesichtspunkt.

Das Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstand, das die subjektive Bedingung des objektiven Erkenntnisurteiles ist, muß aber je nach der Verschiedenheit der Formen der Gegenstände eine verschiedene Proportion haben. Indessen muß es eine geben, die für die gegenseitige Belebung der Erkenntniskräfte die günstigste ist. Die Form nun, deren Auffassung die Erkenntniskräfte in diese Proportion zu einander versetzt und somit für das Zustandekommen dieser Proportion zweckmäßig ist, heißt schön. Da aber diese Proportion nichts Gegenständliches bezeichnet, obwohl sie durch die Form des Gegenstandes bestimmt ist, so kann man sich ihrer nur durch das Gefühl bewußt werden. Das Gefühl dieser Proportion ist die ästhetische Lust. Diese Lust ist das Symptom dafür, daß die Proportion, in die die Erkenntniskräfte durch die Beurteilung der schönen Form versetzt werden, einem Bedürfnisse dieser Erkenntniskräfte entspricht. Dies Bedürfnis geht nur auf die Belebung des Erkenntnisvermögens als der subjektiven Bedingung der Erkenntnis von jedem Gegenstand. Diese Belebung, diese Stärkung des Erkenntnisvermögens ist ein Zweck in Absicht auf Erkenntnis im allgemeinen; was dieses Vermögen

---

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 146 (nach der Originalpaginierung).

[2]) Wenn man sich im ästhetischen Urteil leichter betrügt, so kommt dies daher, daß es nicht so leicht ist, zu unterscheiden, ob die Lust, durch die man urteilt, rein ästhetisch ist.

Die Berechtigung des Anspruches des Erfahrungsurteils beruht wieder darauf daß es unter der Bedingung der Grundgesetze oder Kategorien z. B. des Kausalgesetzes gefällt ist, ohne die keine Erfahrung, keine Wissenschaft überhaupt zustande kommen kann. Das Erfahrungsurteil macht nur darauf Anspruch, für jeden zu gelten, ein Anspruch, der auch begründet werden kann. Dem apriorischen Urteil, das nur den Grundbegriffen gemäß gefällt wird, kommt objektive Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit zu, d. h. es gilt notwendig für jeden Gegenstand der Erfahrung. So besitzt das Urteil: Jede Begebenheit in der Erfahrungswelt hat daselbst ihre Ursache, objektive Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit. Wenn eine Erscheinung nämlich diesem Gesetze zuwider zu sein scheint, so ist sie eben dadurch, daß sie ihm widerspricht, kein Gegenstand der Erfahrung, sondern sie ist, wenn man will, etwas Übernatürliches (welches an sich kein Gegenstand der Erfahrung ist).

stärkt, dient nämlich indirekt dem Zweck der objektiven Erkenntnis. Da die Befriedigung jedes Bedürfnisses, die Erreichung jedes Zwecks, mit Lust verbunden ist, so ist hiermit die ästhetische Lust bestimmt nur durch die Beziehung des Gegenstandes auf das Erkenntnisvermögen. Die ästhetische Lust ist das Bewußtsein eines Verhältnisses zwischen Einbildungskraft und Verstand, das in bezug auf die Belebung des Erkenntnisvermögens zweckmäßig ist. Auch der Gegenstand wird im Geschmacksurteil als zweckmäßig beurteilt, weil seine Vorstellung diese Proportion zwischen dem Erkenntnisvermögen zustande bringt.

Der Gegenstand wird aber nur als zweckmäßig nicht als ein Zweck beurteilt. Zunächst nicht als ein Zweck für mich. Denn was für mich ein Zweck ist, ist eben dadurch ein Gegenstand meines Willens — aus dem Geschmacksurteil würde dann ein Werturteil. Die ästhetische Zweckmäßigkeit hat aber nur Beziehung auf das Erkenntnisvermögen.

Im Geschmacksurteil beurteile ich auch nicht den Gegenstand als einen objektiven Zweck. Als einen objektiven Zweck beurteile ich ein Produkt der menschlichen Tätigkeit, wie z. B. ein Schiff. Dies Urteil ist aber von der ästhetischen Beurteilung ganz verschieden. Um die Zweckmäßigkeit des Schiffes zu beurteilen, brauche ich nämlich immer einen Begriff von dem, was das Ding sein soll. Wenn es ein Schiff sein soll, so heißt dies, daß es ein zur Seefahrt taugliches Ding sein soll. Vom Begriff aus läßt sich die Zweckmäßigkeit des Gegenstandes durch Schlüsse folgern. In dieser Weise läßt sich die Schönheit eines Gegenstandes nicht dartun; sie läßt sich nicht logisch beweisen. Die Zweckmäßigkeit, unter die ich im Geschmacksurteil den Gegenstand subsumiere, ist daher eine Zweckmäßigkeit ohne jeden Zweck.

Durch den Begriff der Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist die ästhetische Lust erklärt; denn diese Lust ist nur die Art, wie wir uns dieser Zweckmäßigkeit bewußt werden. Als eine Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes knüpft der Begriff der Zweckmäßigkeit an den Gegenstand an. Endlich bedeutet er eine Zweckmäßigkeit der Vorstellungskräfte in ihrem Verhältnis zueinander in Absicht auf Erkenntnis im allgemeinen. Durch diesen Begriff ist also unser Ziel erreicht, indem durch ihn die Hauptelemente des Ästhetischen zu einer Einheit verbunden werden.

Die Unterschiede zwischen den Methoden in der Ästhetik können auf einen einzigen zurückgeführt werden. Fechner hat diesen Unterschied bezeichnet, indem er von einer Ästhetik »von oben« und einer »von unten« sprach. Diese beiden Hauptmethoden charakterisieren

sich am besten durch die verschiedenen wissenschaftlichen Interessen, durch die sie geleitet werden. Das eine ist das Interesse für das Mannigfaltige des Gegebenen, das andere das Interesse für die Einheit des Begriffs. Die Forscher, die vorzüglich vom ersten Interesse geleitet werden, sind die besonders empirisch Veranlagten, die anderen sind mehr spekulativ veranlagt. Aber beide Interessen und beide Methoden gehören notwendig zu den Voraussetzungen der Wissenschaft. Wie wir an seiner Stelle zu zeigen versuchten, daß die Empirie immer auf spekulativen Vorbedingungen ruht, so ist auch umgekehrt zu sagen, daß die Spekulation ohne Beziehung auf die Empirie leer und fruchtlos ist.

Man könnte die rein psychologische Methode, die Methode der Wertästhetik und die transzendentale Methode vom logischen Standpunkt dahin charakterisieren, daß die erste auf den Umfang, die zweite auf den Inhalt [1]) und die dritte auf das Prinzip oder den logischen Ursprung des Begriffs des Ästhetischen gehe.

---

[1]) Die Wertästhetik hat diesen Inhalt durch den Terminus des ästhetischen »Urteils« wesentlich von der transzendentalen Ästhetik übernommen. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie, weil sie selbst teilweise auf psychologischem Boden auftritt, den Psychologen um so eindringlicher auf die Möglichkeit eines anderen Standpunktes und einer anderen Verfahrungsweise dem Ästhetischen gegenüber aufmerksam gemacht hat. So wird es auch auf diesem Gebiet möglich werden, eine Teilung der Arbeit zu bewerkstelligen. Die Ansicht, daß die psychologische und die transzendentale Betrachtungsweise, weil sie von so verschiedener Art sind, nicht in Konflikt geraten können, wird auch von Cohn geltend gemacht. Die Musiktheorie ist kein Teil der Physik, wenn auch die Töne als physikalische Gegenstände betrachtet werden können. Ein analoges Verhältnis, wie hier zwischen Musiktheorie und Physik, besteht auch zwischen der psychologischen und der transzendentalen Betrachtungsweise. (Vgl. Cohn a. a. O. S. 11.)

IX.

Der Anteil des Denkens am musikalischen Kunstgenuß.

Von

Paul Feldkeller.

III.

Ein musikalischer Akkord läßt sich nach zwei einander diametral entgegengesetzten Richtungen behandeln. Ich kann meine Aufmerksamkeit unmittelbar auf seine Teilinhalte lenken, um zu sehen, woraus er besteht, und ihn auf diese Art zergliedern, so daß ich keine Klangeinheit mehr, sondern ein Nebeneinander von Einzelklängen höre. Ich kann dieselbe zergliedernde Aufmerksamkeit dann wiederum auf einen dieser Einzelklänge von bestimmter Klangfarbe richten, und auch er verschwindet, und an die Stelle der Klangfarbe treten Grundton und Obertöne [1]).

Eine hiervon gänzlich verschiedene Einstellung der Aufmerksamkeit besteht darin, daß sie den Akkord oder die Klangfarbe, statt sie zu analysieren, synthetisch zusammenfaßt, die daraus resultierende »Gestaltqualität« zu eindringlichem Erleben bringt und dies so aus solcher »Verschmelzung« hervorgegangene neuartige Etwas womöglich mit noch anderen intellektuellen oder emotionalen Erlebnissen »verschmelzen« läßt, so daß wieder ganz neue Gestaltqualitäten, höherer Ordnung, aus dem Nichts erzeugt werden. Diese fortwährend verschmelzende, konkret vereinheitlichende Tätigkeit der Seele, die für die impressionistische Musik von höchster Wichtigkeit ist, stellt unser Problem dar. Diese Art der Auffassung ist keine Tätigkeit des Verstandes mehr. Das Denken spielt hierbei eine weniger aktive Rolle, es ist nicht das agens der Vereinigung, sondern *wird* vereinigt, mit den übrigen Eindrücken verschmolzen, nachdem es in die Masse der

---

[1]) »Aber es gibt überhaupt eine Klangfarbe nur unter der Bedingung, daß keine Analyse oder wenigstens keine vollkommen deutliche Analyse stattfindet. Sie zerfließt sozusagen in dem Maße, als die Analyse deutlicher und vollständiger wird.« »Kurz, die Klangfarbe ist nicht wie das Klanggefühl eine direkte Funktion der *Empfindungen*, sondern der Auffassung der Empfindungen.« (Stumpf, Tonpsychologie II, 1890, S. 529.)

ästhetischen Eindrücke eingegangen ist. Darum darf man hier eigentlich auch nicht mehr von »Apperzeption« reden, weil man unter diesem Begriff doch eine Funktion des Intellekts versteht.

Bei allen Gestaltqualitäten aber, und besonders bei den komplizierten, d. h. denen höherer Ordnung, wird man eine Apperzeption voraussetzen müssen, welche eben die, wenn auch noch so primitive, intellektuelle Vorbereitung der Gestaltqualität darstellt. Diese selbst aber ist durch bloße Apperzeption nicht zu erklären, sondern ist mehr als eine solche, da ja, wie wir besonders aus unserem abstrakten Denken wissen, sogar die schwierigste und eindrucksvollste Apperzeptionsarbeit keinerlei Spur einer Gestaltqualität im Bewußtsein zu erzeugen und zu hinterlassen braucht. Um aber den Begriff der Gestaltqualität für diese Arbeit eindeutig festzuhalten, wird es sich empfehlen, eben nur solche Qualitäten mit diesem Namen zu benennen, die folgender erster Bestimmung genügen: die nämlich nachweislich durch Synthese, d. h. mindestens durch die allerelementarste Apperzeption des simultanen oder sukzessiven Bei-einander-seins zustandegekommen sind. Damit sind einfache, fundierende Qualitäten, deren Fundierung durch andere sich noch nicht hat nachweisen lassen, einerseits und zusammengesetzte oder Gestaltqualitäten anderseits voneinander geschieden.

Durch den Ursprung infolge (wenn auch primitivster) verstandesmäßiger Apperzeption war eine Seite des intellektuellen Anteils an der Gestaltqualität gekennzeichnet. Eine zweite ergibt sich aus der Tatsache, daß alle Gestaltqualitäten (zusammen mit einem Teil auch der »einfachen«, scheinbar unzusammengesetzten Qualitäten) sich in jedesmal bestimmten Urteilen beziehungsweise Handlungen (was auf dasselbe hinausläuft) zu entladen pflegen, mithin trotz ihres an sich ganz alogischen Charakters dennoch eine intellektuelle Funktion, nämlich die der (»gefühlsmäßigen«) Orientierung, ausüben, kurz gesagt: intentionalen Charakter tragen. Der Ausdruck »Physiognomie«, den wir auf alle diese Qualitäten übertragen können, sagt noch deutlicher, was gemeint ist. Wie aus der Physiognomie eines Antlitzes, das uns Alter, Charakter, Lebensschicksale und anderes in ganz unbegrifflicher Weise »erzählt«, so lesen wir aus der näselnden Tonphysiognomie der Oboe, der elegischen des Fagotts, der resignierenden des Septakkordes der schreienden Farbenphysiognomie eines grellen Rot ganz bestimmte intellektuell irgendwie bedeutsame Eindrücke heraus.

Dieser intentionale Charakter ist nichts Selbstverständliches. Wir können einen einfachen Klang, ein einfaches Grau wahrnehmen, ohne den geringsten Eindruck einer derartigen Intention zu verspüren. Zu

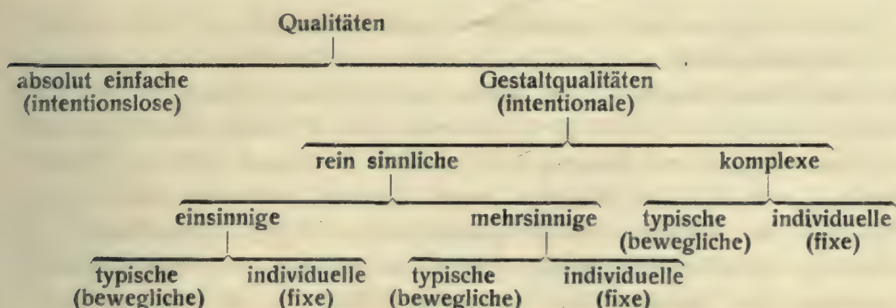
solch intentionslosem, ganz abgeblaßtem Klang darf sich aber nicht die Spur eines Gedankens, einer aufdämmernden Erinnerung und dergleichen gesellen. Aus solcher Beimischung entsteht ja eine Synthese und damit der Anfang einer Apperzeption, womit aus der einfachen Qualität eine zusammengesetzte würde. Und wir werden sehen, wie solche Beimischung des geringsten intellektuellen Elements sofort eine derartige Intention hervorruft. Es darf sich ferner zu solch einem absolut einfachen Klang nicht die geringste Vergleichung anderer Klänge gesellen, weil sonst das Charakteristische, Unterscheidende des Klanges hervortreten und dieser intentional werden würde. Die Frage ist nun die, ob auch Gestaltqualitäten intentionslos werden können. Wir müssen sagen: eine intentionslose Gestaltqualität ist ein Unding, diese hört auf, Gestaltqualität zu sein, sowie sie den letzten Rest ihrer Intention verliert. Denn diese ist gerade das Charakteristische an ihr. Sie sinkt damit herab zur intentionslosen Qualität, mag sie physikalisch noch so zusammengesetzt sein, denn psychologisch ist sie »nichtssagend«, uncharakteristisch und damit bedeutungslos. Das erlebte Charakteristische galt aber bisher stets als notwendiges Kennzeichen der Gestaltqualität. Dieser muß mithin zwar, wie bereits gesagt wurde, eine Vorbereitung durch apperzeptive Synthese vorausgehen. Doch genügt dieses noch nicht. Die zweite Bestimmung der Gestaltqualität lautet: sie muß intentional sein.

Nun verbleibt noch die weitere Frage: können intentionale Qualitäten alogischer Art einfach, d. h. also keine Gestaltqualitäten sein? Diese Frage muß folgerichtig verneint werden, zumal auch der Begriff der Gestaltqualität möglichste Beibehaltung der bisherigen Bedeutung in der Psychologie mit einer solchen Abgrenzung gegen andere Begriffe verbinden soll, welche Zweideutigkeit und Unzweckmäßigkeit nach Möglichkeit ausschließt. Wir werden sehen, wie es möglich ist, daß scheinbar einfache Qualitäten, die dennoch intentionalen Charakter tragen, in Wahrheit durch das Hinzutreten eines begleitenden Nebengedankens, einer Erinnerung, eines Vergleichs usw. zusammengesetzter Natur sind und ein durch »apperzeptive Synthese« zusammengesetztes Ganzes darstellen. Von den Gestaltqualitäten sind also intentionslose Qualitäten zu unterscheiden, welche — wie z. B. ein unaufmerksam gehörter oder sonstwie uncharakteristischer Ton oder dunkel perzipierter Akkord — physikalisch Resultanten höchster Ordnung sein mögen, psychologisch dagegen keinerlei Antezedentien besitzen, welche die Benennung der Qualität als eines fundierten Gegenstandes rechtfertigen. Es gibt also uncharakteristische, sozusagen »absolute« Qualitäten, was zu der allgemeinen psychologischen Tatsache stimmt, daß das seelische Leben dasjenige verabsolutiert, was

in der physischen Welt begrifflich und mathematisch bestimmbar und damit umgrenzt, relativ ist. Denn alle selbständigen Bewußtseinsinhalte sind ja absolut, beziehungslos, isoliert, diskontinuierlich.

Nach dieser Abgrenzung können wir eine Einteilung der allein uns noch interessierenden Gestaltqualitäten — und zwar ihrer Genese nach — versuchen. Da haben wir erstens solche, deren vorbereitende Synthese ausschließlich aus sinnlichen Vorstellungen besteht, die apperzeptiv zusammengefaßt werden, bis an Stelle des Beieinander ein neues, einheitliches Etwas tritt. Dies ist der Fall bei zwei einfachen Tönen, die zusammen einen Klang oder gar einen Akkord ergeben, ohne daß zu jenen Tönen außerdem der geringste weitere Faktor tritt. Wir nennen diese: rein sinnliche Gestaltqualitäten im Gegensatz zu den mit Faktoren des reinen Denkens gemischten. Jene rein sinnlichen können naturgemäß nur einem einzigen Sinnesgeschlecht angehören, ihre vorbereitenden Faktoren dagegen dürfen aus mehreren Sinnesgebieten stammen, von denen selbstverständlich eines dasjenige der resultierenden Gestaltqualität sein muß. Demnach gibt es unter den rein sinnlichen einsinnige und mehrsinnige Gestaltqualitäten. Als drastisches Beispiel für eine der letztgenannten führe ich folgendes Vorkommnis an. Ich hörte einst vom Chor einer protestantischen Kirche mit Genuß den Gesang einer Sopranstimme in dem Glauben, es sei eine weibliche. Als ich aber zufällig aufblickte und einen halbwüchsigen Burschen singen sah, wurde die Gestaltqualität der Stimme von da ab für mich ungenießbar. Freilich waren diese Gestaltqualitäten nicht rein sinnlich, sondern beruhten zum Teil auch auf Erfahrungen. Sie hätten aber rein sinnliche sein können und bauten sich in jedem Falle auf den Elementen zweier Sinnesgebiete, dem akustischen und dem optischen, auf.

Es ist nun eine für die gesamte Kunst ungeheuer bedeutungsvolle Tatsache, daß mit den rein sinnlichen die Gestaltqualitäten nicht erschöpft sind, daß zu den Komponenten, aus denen sie sich durch Synthese bilden, auch Denkakte, abstrakte Urteile gehören können, freilich niemals allein, sondern stets nur im Bunde mit irgendwelchen sinnlichen Elementen, z. B. dem sinnlichen Stoff eines Kunstwerkes. Wir geben ihnen den Namen: komplexe Gestaltqualitäten und teilen sie ebenso wie auch die rein sinnlichen in die zwei Klassen der typischen und der individuellen. Im folgenden sei eine Übersicht über die soeben nur in den wesentlichsten Zügen gekennzeichneten, aber noch ausführlicher zu behandelnden Qualitäten gegeben.



Für den Gegenstand unserer Untersuchung haben die komplexen Gestaltqualitäten die größte Bedeutung. Eine sehr wohl mögliche noch detailliertere Einteilung dieser ist für unsere Zwecke nicht nötig. Uns interessiert vor allem die unumstößliche Tatsache, daß bloße Gedanken, Urteile, unanschauliche Erfahrungen einen solch gewaltigen Einfluß auf das alogische und damit auch auf das künstlerische und musikalische Erleben ausüben, daß sie zu einem bei der Kunstbetrachtung oft genug ausschlaggebenden Faktor werden, der nicht ungestraft in der Rechnung vergessen werden darf.

Der Einfluß der denkenden Erfahrung auf das optische Vorstellen geht aus der bekannten Gesichtstäuschung des Treppenbildes hervor, das bald als Treppe, bald als überkragendes Mauerwerk erscheint, je nach der Arbeit, welche die vorbereitende Apperzeption gegenwärtig leistet oder in früherer Zeit geleistet hat. Denn gerade auch diese ganz merkwürdige und alogische Art, wie wir die dritte Dimension des Raumes anschauen (deren hoher ästhetischer Wert von den meisten Menschen infolge Abstumpfung gar nicht genossen wird), ist ein musterhaftes Beispiel für eine Gestaltqualität. Und daß wir in dem genannten Beispiel meistens die Gestaltqualität der Raumform einer Treppe, nicht eines hängenden Mauerwerks sehen, ist nur eine Folge unserer an Treppen gewöhnten Erfahrung. Wir sehen, daß hier die bloß sinnlichen Faktoren nicht genügen, um nur eine einzige resultierende Gestaltqualität zuzulassen, sonst dürfte die Möglichkeit, auf zwei verschiedene Arten aufzufassen, gar nicht existieren. Um das Resultat eindeutig festzulegen, bedarf es hier vielmehr noch eines intellektuellen Faktors. Ein anderes instruktives Beispiel ist die scheinbare Bewegung des Mondes unter den scheinbar ruhenden Wolken hinweg. Die Wolken erscheinen nämlich gewöhnlich größer als der Mond. Die alltägliche Erfahrung hat uns aber als Regel die Bewegung des kleineren Körpers am ruhenden größeren vorbei eingeprägt (Menschen, Wagen, Schiffe an Häusern usw.). Dies abstrakte Wissen geht in die Apperzeption ein und macht seinen Einfluß in jener Gestaltqualität der einseitigen Bewegung geltend.

Solche allgemeinen komplexen Gestaltqualitäten auf dem Gebiete des Gesichtssinnes sind zahllos, sie sind ein Haupthilfsmittel schneller örtlicher Orientierung. Und ganz den gleichen unaustilgbaren und hochbedeutsamen Einfluß des Denkens und Wissens finden wir nun auf dem akustischen Sinnesgebiet wieder. Niemand wird die Gestaltqualität von »Paule« (Vokativ von »Paulus«) mit der von »Paule« (Vokativ der Berliner Gaunersprache von »Paul«) verwechseln, obwohl die optischen wie akustischen Komponenten der »apperzeptiven« Synthese des Sprachbildes in beiden Fällen die gleichen sind. Es muß mithin noch eine andere nichtsinnliche Komponente hinzukommen, um das Resultat zu erklären. Der »assoziative Faktor« braucht also nicht einem Sinnesgebiet anzugehören. Aus solchen Beispielen ersieht man klar, daß in dem »Verschmelzungs«-prozeß, dem die komplexen Gestaltqualitäten ihr Dasein verdanken, psychische Antezedentien (sinnliche Bilder, Gedanken), und nicht bloß physische, wie z. B. beim Farbenkreisel, verarbeitet werden; denn die genannten Antezedentien sind einzeln als Bewußtseinstatsachen aufweisbar.

Wie diese auffallende Tatsache, daß abstraktes Wissen einen solch entscheidenden Einfluß auf die Gestaltqualität ausübt, sich erklären mag, fällt für unsere Untersuchung wenig ins Gewicht. Wir haben zwei Möglichkeiten der Erklärung. Entweder verursacht das abstrakte Denken unmittelbar selbst diese Veränderung der Gestaltqualität, oder es bewirkt diese nur durch Vermittlung einer assoziierten sinnlichen Vorstellung. Nun ist es sicher, daß solche Vermittlung durch eine Assoziation häufig genug eine zweifellose Rolle spielt. Es führt z. B. das Anhören eines musikalischen Leitmotives die abstrakte Erinnerung an einen früher im Zusammenhang mit demselben Motiv ausgesprochenen Gedanken oder an eine Szene, in der das Motiv erstmalig ertönte, mit sich, und diese Erinnerung wieder das betreffende sinnliche Szenenbild, welches nun erst die Gestaltqualität des Leitmotives beeinflußt. Aber anderseits dürfte es dennoch Reflexionen geben, die ohne solche Inanspruchnahme einer vermittelnden Vorstellung einen derartigen Einfluß ausüben. Stehe ich bei untergehender Sonne auf freiem Felde, abstrahiere von der ganz unanschaulichen Tatsache der Himmelsrichtung und fälle mit suggestiver Wirkung das abstrakte Urteil, es sei früher Morgen und Sonnenaufgang, so nimmt die Landschaft den entsprechenden gestaltqualitativen Charakter des Morgens an. Am Sonn- und Feiertag sieht die Welt bekanntlich »anders« aus als sonst, auch wenn die plumpen äußerlichen Vorstellungen absolut dieselben bleiben, und wir können auch hier bei für Werk- und Feiertage der Erfahrung nach in gleicher Weise möglichen Vorstellungen nach Belieben und Willkür die Gestaltqualitäten des Werktags wie

des Feiertags (am besten freilich des Sonntags) erzeugen, je nachdem was für Urteile wir mittels der Einbildungskraft des abstrakten Denkens fällen. Die Selbstwahrnehmung hat mich hier keine sinnliche Zwischenvorstellungen finden gelehrt.

Solche echten komplexen Gestaltqualitäten sind auch für die Musik möglich. Das abstrakte Wissen zu Anfang eines Crescendos um sein baldiges Aufhören oder weiteres Ansteigen verändert die Gestaltqualität auch des Anfanges des Crescendos, weshalb es der, welcher bereits Bekanntschaft mit dem betreffenden Stück gemacht hat, ganz anders hört als der es zum ersten Male Aufnehmende. Unberührt aber von dieser Frage der bloßen Erklärung, wie immer sie jemand sonst lösen möge, bleibt die unbezweifelbare Tatsache des abstrakten Gedankeneinflusses, ob nun mit oder ohne Vermittlung. Und dieser Gedankeneinfluß geht weiter, als man vor der Untersuchung erwarten sollte und man daher im allgemeinen weiß. Er erstreckt sich auf Harmonie und Melodie, aber auch auf die Klangfarbe. Zu dem Anteil der Tonhöhe, Tonstärke und Tongröße an der Ton- und Klangfarbe, welche drei Anteile von Stumpf in seiner Tonpsychologie II, S. 531—539 behandelt werden, tritt als vierter der Anteil der Gedanken- und Vorstellungsaffektion, der freilich nicht unerläßlich ist. Aber unter der Voraussetzung solcher — und zwar den betreffenden Kompositionen entsprechender — Gedanken ist z. B. die Klangfarbe der ersten Geigen in Schumanns »Träumerei« (aus den Kinderszenen) eine andere als die derjenigen zu Anfang des »Lohengrin«.

Die Unterscheidung typischer und individueller Gestaltqualitäten besitzt eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Am klarsten wird sie zunächst wohl auf optischem Gebiet. Ob wir Physiognomien des Feiertages, Werktages, Morgens, Mittags, Abends an dieser oder jener Landschaft, Straße, Stadt usw. erschauen, bleibt für sie ganz gleich. Wir erkennen sie augenblicklich als dieselbe wieder. Diese Gleichheit und Allgemeinheit gilt sowohl für die einzelnen Bewußtseinsphasen des Individuums als auch, wie wir wohl annehmen dürfen, für die Masse der Individuen. Es handelt sich dabei um allgemein-menschliche, im wesentlichen immer wieder in gleicher Weise wiederkehrende Erlebnisse. Das — auch biologisch — wichtigste aller dieser ist wohl die Gestaltqualität des Bekanntseins, schon einmal Dagewesenen, wie sich alle diese typischen Physiognomien von den besonderen, individuellen dadurch unterscheiden, daß sie sich mit allgemeinen Begriffen wiedergeben lassen, wogegen sich die individuellen jeglicher einfachen Benennung entziehen. Nun ist die eben erwähnte Bekanntheitsqualität allerdings nicht komplex, da sie bekanntlich absolut unabhängig von jeder Reflexion ist. Sie ist aber

wegen ihres ungemein häufigen Vorkommens und ihrer scharfen Ausgeprägtheit der beste Repräsentant für die Gesamtheit aller typischen Gestaltqualitäten, also auch für die komplexen typischen.

Das wichtigste Kriterium für die Unterscheidung der typischen und der individuellen Gestaltqualitäten ist nun aber die Beweglichkeit der typischen, kraft deren sie sich obertonartig über die verschiedenartigsten Qualitäten, Vorstellungen und dergleichen legen, wogegen die individuellen auf der Basis nur je einer einzigen Kombination von Vorstellungen, auf der sie gewachsen sind, gedeihen und daher schon durch eine geringfügige Veränderung dieser Vorstellungs- und Gedankenbasis verdrängt und durch eine ganz andersartige ersetzt werden können. So begegnen wir denn der gleichen typischen Bekanntheitsqualität im Zusammenhang mit allen möglichen Vorstellungsinhalten, optischen wie akustischen und anderen. Eine charakteristische Art der Paramnesie besteht ja darin, daß tatsächlich nie erlebte Bewußtseinsinhalte einem bekannt vorkommen, d. h. sich ohne objektiven Grund mit der Bekanntheitsqualität verbinden. Wenn auch weniger für den wachen Zustand, so werden viele Menschen diese Gedächtnistäuschung sicher aus ihrem Traumleben kennen. Der Bekanntheitsqualität kommt mithin eine relative Selbständigkeit zu, sie tritt zwar erfahrungsgemäß niemals ohne eine Verbindung mit anderen Bewußtseinsinhalten auf, ist aber doch an bestimmte Vorstellungen nicht gebunden. Mindestens die meisten musikalischen Gestaltqualitäten dagegen gehören fraglos den individuellen an. Seinen Grund hat das darin, daß die Musik, wie in Teil II dargelegt wurde, auf Ergänzungen aus dem optischen und dem intellektuellen Gebiet angewiesen ist und sowohl die Assoziationen des optischen Vorstellens und Denkens bei dem Hörenden wie auch das besondere Wortprogramm oder der Worttext des Komponisten naturgemäß nicht typisch, sondern besonderer Art sind. So wirken die Assoziationen des Denkens und optischen Vorstellens auf die resultierenden Gestaltqualitäten durchaus individualisierend. Für individuelle Gestaltqualitäten aber gilt die Regel, daß sie — im Gegensatz zu den typischen — unbeweglich, fix sind. Ihnen kommt auch nicht einmal mehr eine relative Selbständigkeit zu, sie sind absolut unselbständig. Hier haben wir — um die Sache klarer zu machen — ein merkwürdiges Pendant zu der Bekanntheitsqualität, und dies sind die Gestaltqualitäten des Gewohnt-seins und Ungewohnt-seins, welche die der Bekanntheit keineswegs ausschließen. Aber im Gegensatz zu dieser hat die Qualität des Ungewohnten, bei der es am deutlichsten ist (nicht also des Unbekannten), feste, unübertragbare Beziehungen zu ihren aktuell gegebenen Gegenständen. Diese Qualität ist, um einem gefährlichen

Mißverständnis von vornherein vorzubeugen, kein Gefühl, sondern ein geschauter Bewußtseinsinhalt, ist nicht zuständlich erlebt, sondern gegenständlich vorgestellt, und entbehrt — gleich der Empfindung, Vorstellung und Wahrnehmung — der notwendigen Beziehung zu Lust und Unlust. Ein Beispiel soll das verdeutlichen. Besuche ich nach längerer Abwesenheit die elterliche Wohnung, so erscheint diese mir nicht unbekannt, nicht neu, wohl aber ungewohnt. Sie hat im Gegensatz zu den mit der Qualität des Bekannten oder Neuen verbundenen Gegenständen ein ganz individuelles Gepräge hinzuerhalten. Diese Gewohnheitsqualität bildet zwar nur einen Teil der gesamten Gestaltqualität des betreffenden Gegenstandes, geht aber in dieser nicht in derartiger »Verschmelzung« auf, daß sie nicht gesondert für sich, klar und deutlich herauslesbar wäre, was uns darum berechtigt, sie als besondere Gestaltqualität anzuführen. Dieses Gepräge des Ungewohntseins ist bei jedem Ding individuell verschieden, und allgemeingültige Beschreibungen ihres Inhaltes lassen sich von keiner individuellen Gestaltqualität geben, was bei der musikalischen Hermeneutik zu beachten ist. Wie soll jemand einem anderen die Gestaltqualität klarmachen, die er hatte, als er den eigentümlichen Eindruck einer ihm bekannten Melodie — denn er erkannte sie sofort —, die er sehr lange Zeit nicht gehört hatte, plötzlich erlebte? Er würde 24 Stunden später die Beschreibung des Ungewohnten selbst nicht mehr verstehen. Erklärt er aber, er schaue die (typische) Gestaltqualität des Bekanntseins, so versteht ihn jeder, ohne die Melodie jemals gehört zu haben. Es gibt nur eine Gestaltqualität des Bekanntseins, dagegen unzählige des Ungewohntseins.

Man wird bemerken, daß der Unterschied der beweglichen und der fixen Gestaltqualitäten, welcher empirisch sich deckt mit dem der typischen und der individuellen, nichts mit dem Unterschied freier und Zwangsassoziationen zu tun hat, vielmehr gibt es unter den beweglichen zwei Sorten: die willkürlich hervorzurufenden (Qualitäten des Morgens, Abends und andere) und die zwangsmäßig verbundenen (Bekanntheitsqualität), je nachdem man es in der Hand hat, eine Komponente einzuschieben oder fortzulassen, und bei einer intellektuellen Komponente hat man diese Freiheit stets. Und dasselbe gilt von den fixen, individuellen Gestaltqualitäten. Diese sind entweder zwangsmäßig und darum vielfach rein sinnlich (z. B. für uns die unausmerzbare Physiognomie des Kartenbildes von Europa), oder sie sind willkürliche und stehen dann wohl ausnahmslos unter dem Einfluß irgendwelcher Gedanken.

Damit ist die relative Selbständigkeit der Gestaltqualitäten behandelt. Einige aber besitzen auch eine absolute, d. h. sie können

entstehen ohne jedesmalige Vorhererzeugung ihrer sonstigen fundierenden Komponenten. Die Annäherung zu dieser absoluten Selbständigkeit beginnt damit, daß die fundierenden Komponenten verblassen und zu verschwinden drohen, wenngleich sie es nicht wirklich tun. Mit anderen Worten: die Apperzeption konvergiert in solch unerhörtem Maße, daß die Vielheit der apperzipierten Glieder von der überwuchernden Einheit restlos aufgezehrt zu werden droht. Solcher Fall liegt bei den ausgeprägtesten Gestaltqualitäten vor, z. B. bei der menschlichen Gesichtsphysiognomie, wo zu den vorhandenen Einzelvorstellungen der Gesichtsteile etwas überraschend Neues und Eigenartiges hinzukommt. Schon bei der zumal flüchtigen Wahrnehmung eines wohlbekannten Gesichts darf bezweifelt werden, ob tatsächlich alle ursprünglich die Physiognomie fundierenden Komponenten perzipiert werden. Das ist nicht anzunehmen. Noch unglaubwürdiger ist aber die Ansicht, der Sehende reproduziere während der flüchtigen Wahrnehmung schleunigst die noch fehlenden Vorstellungen hinzu; die Selbstwahrnehmung zeigt davon nichts. Und wie ist es dann, wenn alle Perzeptionen durch bloße Vorstellungen ersetzt werden, d. h. wenn ich absichtlich nur reproduktiv tätig bin? Es ist unmöglich und zum Überfluß auch durch die Selbstwahrnehmung widerlegt, daß bei der Vorstellung eines Antlitzes sämtliche Teilperzeptionen vorgestellt werden, ganz und gar zu schweigen von einer flüchtigen Vorstellung, die auf jeden Fall Lücken zeigen müßte. Nichtsdestoweniger bleibt in allen diesen Fällen die Gesichtsphysiognomie an sich — d. h. das rein Charakteristische — ein und dieselbe. Auch Leute, die eine nur geringe visuelle Anlage besitzen, können dennoch die eine oder andere ihnen allzuvertraute Gesichtsphysiognomie innerlich anschauen, ohne indes von den fundierenden Komponenten (Nase, Augen, Mund usw.) das geringste zu reproduzieren. Und ähnlich liegen die Dinge auf dem musikalischen Gebiet. Viele hören, wo andere eine Simultaneität einzelner Klänge wahrnehmen, nur einen absolut einheitlichen Akkord, also keine Vielheit, sondern nur die eine einheitliche Gestaltqualität. Vergegenwärtigen sich diese nun diese Physiognomie in reiner Vorstellung, so werden unter Umständen die Einzelklänge selbst da verschwinden, wo sie in veritabler Wahrnehmung vorhanden gewesen waren. Wenn wir endlich angesichts all dieser Fälle fragen, wo denn die fundierenden Komponenten sind, so dürfen wir sie als nicht vorhanden, ja als gänzlich unnötig bezeichnen, da die betreffenden Gestaltqualitäten sowohl der Wahrnehmungen wie der Vorstellungen nicht unbedingt bedurften, sondern von ihnen nur in ihrer Intensität und Eindrucksfülle begünstigt wurden. Darum ist die Gestaltqualität auch keine Apperzeption, noch bedarf eine jede zu

ihrer jedesmaligen Erzeugung einer solchen. Sie ist etwas Neues und ein selbständiges Ganzes und tritt darum auch allein, ohne Gegebenheiten, also nicht als bloßes Anhängsel, auf. Sie ist daher kein bloßes »Quantitätsgefühl«, kein »Gefühl der Apperzeptionsgröße«, kein »Ich- und Apperzeptionserlebnis« (Th. Lipps).

Wir betonen, daß die Gestaltqualität mit nichten eine Wahrnehmung, vielmehr etwas viel Innerlicheres, zur Wahrnehmung Hinzugegebenes ist. Sie bleibt dieselbe, mögen ihre Fundamente Wahrnehmungs- oder bloße Vorstellungsinhalte sein.

Die Musik wird ja solche Gestaltqualitäten wohl stets erzeugen, die gewöhnlichste Melodie ist bereits eine solche. Die Gestaltqualität der reinen Melodie an sich ist rein sinnlich, wie wir überhaupt einfache, gefällige, unauffällige Gestaltqualitäten in der Gefolgschaft der verstandesmäßigen musikalischen Apperzeptionen zu erblicken pflegen. Diese reinen »Formgefühle«, wie man sie genannt hat (obwohl das Wesentliche an ihnen gar kein Fühlen, sondern ein Schauen ist) werden immer da erzeugt, wo die Apperzeption ihren divergierenden Charakter behält. Wir nennen als Beispiele ein gefälliges Ornament und einen kleinen Satz einer klassischen Sonate. Hier kann die Apperzeption bei einiger Kompliziertheit mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Der Intellekt findet aber, sowie er seine Arbeit beginnt, augenblicklich heraus, wie leicht er die Schwierigkeiten beseitigen kann, wie die Hemmnisse vor der scharfen Sichtung seiner Apperzeption dahinfallen. Er fühlt seine Kraft an dieser zuerst so undurchdringlich und widerspenstig erscheinenden Linien- beziehungsweise Tonmasse, deren Figurennetzwerk er als Sieger entwirrt. Hier feiert der Intellekt seine Triumphe, die Apperzeption bleibt, weil ihre noch so schwere Arbeit von Erfolg gekrönt wird, selbst in der kompliziertesten Fuge divergierend, und läßt darum ein Überwuchern der Gestaltqualität nicht aufkommen. Allgemein werden wir sagen: Figurenverhältnisse elementarster, einfachster Art auf optischem wie akustischem Gebiet (Symmetrie, Harmonie und sonstige nicht zu schwer überschaubare Verhältnisse) verbinden sich mit Gestaltqualitäten einfacher, rein sinnlicher Art.

Werden aber nun die platt in die Augen fallenden und geometrisch gar zu greifbaren Verhältnisse schwieriger, ungewöhnlicher, subtiler oder wird die Aufmerksamkeit auf das etwa zwischen den groben Umrissen Liegende gelenkt und dann wieder der Totaleindruck hervorgerufen, so wird durch diesen komplizierten Prozeß entweder nichts Besonderes hervorgerufen (falls nämlich das betrachtende Subjekt aus seinem Inneren nichts hinzutut) oder aber eine neue Gestaltqualität von höherem seelischem Wert. Dieser Fall tritt ein, wo das Ornament

seine mathematisch faßlichen Verhältnisse aufgibt und die komplizierte Form eines menschlichen Antlitzes annimmt. Während eine Modifikation des bloßen Ornamentes keine besonders andersartige Gestaltqualität nach sich zog, hat trotz der ungeheuren Variabilität der menschlichen Gesichtszüge jede, auch die geringste Variation, ihre eigene, ausgeprägte Gestaltqualität. In gleicher Weise verlieren komplizierte, gar halbtonige Akkorde und Tonfolgen jene allzu nichtssagenden »Formgefühle« der elementaren Akkorde und einfachen Melodien, deren Leere nur dadurch erträglich war, daß sie vor der viel Aufmerksamkeit beanspruchenden Arbeit der divergierenden Apperzeption in den Hintergrund traten. Die komplizierten musikalischen Gebilde besitzen eine weit ausgeprägtere, gehaltvollere Physiognomie. Allgemein gilt also der Satz: wenn optische wie akustische Verhältnisse von schwerer Faßlichkeit einen ästhetischen Reiz besitzen, so verdanken sie diesen solchen Gestaltqualitäten seelisch höherer Art. Diese letzten sind vielfach auch das Einzige, was sich dem Gedächtnis einprägt, wo sich die Ton- und andere Verhältnisse wegen ihrer Ungewöhnlichkeit und schweren Behaltbarkeit nicht reproduzieren lassen.

Derlei komplizierte und den Geist befremdende Verhältnisse können auch nur schwer apperzipiert werden, was ein Manko bedeutet, welchem die Seele auf verschiedene Weise abzuhelfen sucht. So streben ungewöhnliche Figurenbilder des Gesichtssinnes wie z. B. die Länderformen auf Landkarten danach, sich mit Gestaltqualitäten solcher Figuren zu verbinden, die mit jenen Landkartenbildern irgendwelche Ähnlichkeit aufweisen. Doch gelingt dies in der Mehrzahl der Fälle nicht und in anderen in nicht nennenswertem Maße. Auch ist dies Bedürfnis, der schweren Apperzipierbarkeit abzuhelfen, begreiflicherweise beim Gesichtssinn nicht allzu groß, weil erstens der Mensch aus alltäglicher Erfahrung heraus an der Unregelmäßigkeit optischer Figuren — man denke an die Formen der Natur — nichts besonders Auffälliges findet, und weil zweitens der Gesichtssinn, wie wir gesehen haben, eine selbständige Projektion besitzt und in sich selbst alles findet, was zur selbständigen Apperzeption gebraucht wird. Viel auffälliger dagegen erscheinen die unregelmäßigen Figuren der Musik. Die Apperzeption wird hier erschwert, weil in weit höherem Maße als bei dem schon von Haus aus dem Intellekt und der nüchternhausbackenen Verständigkeit viel näher stehenden Gesichtssinn die Frage nach dem intellektuellen Grunde, dem »Sinn«, der »Bedeutung« der musikalischen Figuren aufgeworfen wird. Denn der Mensch findet die Musik in der Natur und im Alltag nicht vor, wie er die optisch-intellektuelle Welt vorfindet. Die rein verstandesmäßig zu apperzipierende Musik war freilich auch ein in der Natur und im

»Leben« nicht aufzufindendes Kunstprodukt ohne Vorbild, befriedigt indes den Verstand, indem sie ihn spielend und dennoch eifrig beschäftigte. Jetzt, wo die verstandesmäßige Apperzeption von den unentwirrbaren, weder harmonisch noch rhythmisch noch taktisch faßbaren musikalischen Gebilden, an denen sie sich versucht, vexiert und abgewiesen wird, wo noch überdies die Musik keine selbständige Projektion besitzt, empfindet sie diese Musik als sinnlos, widervernünftig, skurril und verschroben. Und dieses Urteil fällen und fällten, wie man weiß, musikalische Fachgelehrte und Komponisten von Geschmack — von ihrem Standpunkt mit Recht —, weil sie infolge ihrer Veranlagung oder auch ihrer Gewöhnung den Maßstab der intellektuellen Apperzipierbarkeit durch einen anderen nicht zu ersetzen vermochten.

In der Tat wäre die impressionistische Musik abgetan, wenn eine andere Auffassung als die verstandesmäßige nicht möglich wäre, wenn ein anderer »Sinn«, ein anderer intellektueller Grund für die musikalische Linienführung als die in deren eigener Logik liegenden, ihr immanenten Verstandesformen für die Frage, ob die Musik sinnvoll oder nicht sei, nicht aufgezeigt werden könnte. Aber die Sache liegt doch anders. Freilich bietet die formlose, nicht »durchsichtige« Musik an sich niemals im geringsten das malerische Bild, das eine formlose Felsmasse abgibt; sie ist vielmehr an sich ein unnützes Geräusch, ja vielfach etwas Grundhäßliches. Sie muß daher den »Sinn« ihres Gebarens anderswoher nehmen und nimmt ihn, wie bei Liedern, Opern, Musikdramen, Symphonien, aus dem Leben, aus irgendwelchen Texten oder Programmen, ja — wie bei Beethoven und R. Wagner — aus der Philosophie. Welcher Art dieser »assoziative Faktor« aber sein mag, ob sich der Hörende und Genießende über seinen Inhalt Rechenschaft ablegt oder nicht: die Musik besitzt vor der ästhetischen optischen Sinneswelt in folgendem Umstand einen großen Vorsprung. Sie läuft freilich, wo sie formlos (in dem bekannten Sinne) und undurchsichtig ist, Gefahr, nicht verstanden und darum abgelehnt zu werden; wo sie aber erst einmal apperzipiert wird, da offenbart sie stets einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt, weil es irgendwie in ihrem Wesen liegen muß, sich nur mit Gestaltqualitäten solcher Art zu verbinden, was man von den optischen Gestaltqualitäten nun ganz und gar nicht behaupten kann. Und dieser menschlich-bedeutungsvolle Gehalt neigt selbst wieder stark nach einer Seite. Man kann oft hören, die Musik drücke mehr Schmerz wie Lust aus. Diese Alternative scheint mir nicht richtig gestellt zu sein, weil sie für die Musik gar keine solche ist. Der musikalische Genuß ist stets »lust«-voll, aber der Gehalt der Musik braucht notwendig

weder das eine noch das andere zu betreffen. Dagegen kann man sagen, der Gehalt der Musik sei eher erhaben als niedrig, wiewohl sie — gegen Schopenhauer — auch des Ausdrucks des Lächerlichen fähig ist (vgl. die musikalische Charakteristik Mimes, Beckmessers, R. Strauß' »Eulenspiegels« und andere).

Aus den dargelegten Gründen bedarf die impressionistische Musik, soll sie apperzipiert, d. h. irgendwie (es braucht nicht im Sinne des Komponisten zu sein) verstanden werden, irgendwelcher intellektueller Elemente, seien es Gesichtsvorstellungen oder Urteile. Die Begründung für musikalische Sonderbarkeiten kann niemals in dem rein Musikalischen gefunden werden, sondern muß außerhalb seiner gesucht werden. Und zwar werden es hier Vorstellungen besonderer Art sein, welche die Apperzeption ermöglichen, wogegen für alle andere Musik Vorstellungen von typischen Erscheinungen des Lebens genügen.

Käme es auf den Inhalt dieser intellektuellen Elemente nicht weiter an, so könnte man es bei den gemachten Feststellungen bewenden lassen. Allein jeder Vorstellungs- oder Denkinhalt beeinflußt die endliche Gestaltqualität in seiner Weise. Man kann sagen, daß die musikalischen Gestaltqualitäten fast alle entweder mehrsinnig oder komplex oder beides sind. Wir wissen bereits, daß wir bei keinem Musikstück ohne Gesichts- (beziehungsweise Tast-)vorstellungen sind. Das musikalisch Bedeutungsvolle daran ist aber die Tatsache, daß die Vorstellungen nicht isoliert neben den Gehörsvorstellungen zu existieren fortfahren, sondern daß sie regelmäßig, wenn auch an sich wenig auffallend, die Gestaltqualität beeinflussen. Das ist das Gefährliche des sichtbaren Konzertorchesters und hellen Konzertsaales. Das ideale Gegenstück hierzu ist das verdeckte Orchester und der dunkle Zuschauerraum, verbunden mit einem vom Komponisten selbst gewollten Bühnenbild. Denn es soll zugestanden werden, daß zwar die abstrahierende Aufmerksamkeit bei einem mit der Apperzeption der Verstandesformen klassischer Musik beschäftigten Verstande trotz der Unselbständigkeit des bloßen Gehörssinnes die Gesichtsvorstellungen einigermaßen (nie völlig) in den Hintergrund treten lassen kann: für das gewöhnliche Musikhören gilt doch aber eine ganz andere Regel. Schon Ort, Zeit und Umgebung sind für die resultierende Gestaltqualität von wesentlicher Bedeutung. Denn die Musik als seelisches Phänomen entwickelt eine erstaunliche Regsamkeit, um sich für ihre zu erzeugenden Gestaltqualitäten mit passenden intellektuellen Elementen zu verbinden. Sie bedarf solcher intellektuellen Angaben dringend nötig und nimmt sie, woher sie solche bekommen kann: aus der Persönlichkeit, dem Nimbus, dem Lebenslauf des Komponisten, der Überschrift des Musikstückes, aus Urteilen anderer über dieses

und sonstigem Wissensstoff. Dabei ist es keineswegs notwendig, daß diese Denkelemente immer einen großen Gefühlswert mit sich tragen müssen. Dieser wird gewiß die resultierende Physiognomie noch ausgeprägter gestalten, ist aber keineswegs etwas Notwendiges, da die Physiognomie kein Gefühl, sondern ein geschauter Inhalt ist.

Die Gestaltqualität ist mithin für die Musik, besonders aber die impressionistische, nichts Belangloses, nichts was nebenher läuft, sondern ein für den künstlerischen Genuß wie das »richtige«, d. h. mit Beziehung auf den Komponisten adäquate Verständnis des musikalischen Kunstwerks ausschlaggebender Faktor. Es ist darum nicht gut denkbar, daß ein Komponist impressionistischer Musik die Erzeugung der von ihm selbst erlebten und beabsichtigten Gestaltqualitäten dem Zufall und der Willkür des Hörenden überlassen wolle. Tatsächlich ist aber die Rolle, die der Zufall hier spielt, sehr groß. Die wenigen Daten der genannten Art, die dem Hörer absoluter Musik für gewöhnlich zur Verfügung stehen, genügen schon für die, an modernem Maßstabe gemessen, nur sehr mäßig impressionistische Musik eines Beethoven in keinem einzigen Falle, um die Gestaltqualitäten für den Hörenden eindeutig festzulegen. Der Hörende benutzt in vielen Fällen einen der vielen Kommentare und schöpft daraus an optischen Vorstellungen und Denkakten, wessen er bedarf, um sich bei der betreffenden Musik »etwas denken zu können«. Denn er fühlt das Manko der Apperzeptionsmöglichkeit an seiner Verlegenheit nur zu gut. Trotzdem bleibt in der Mehrzahl der Fälle immer noch ein gewisser Spielraum für die Auslegung absoluter Musik. Dieser Spielraum hat freilich seine Grenzen, er ist nicht unendlich groß, denn es paßt nicht jeder Text und jedes Programm auf jede Musik. Dagegen passen auf ein und dieselbe Musik verschiedene, ja einander direkt entgegengesetzte Vorstellungen und Gedanken. Ich erinnere mich, eine Zeitlang die heftigen Fortissimi gegen den Schluß des sogenannten Trauermarsches der »Götterdämmerung« als Ausdruck welterschütternden, schluchzenden Wehes empfunden und eine entsprechende Gestaltqualität erlebt zu haben, bis ich später erfuhr, sie seien Ausdruck brausenden Jubels. Die Ursache für die falsche Gestaltqualität lag in der Bezeichnung »Trauermarsch«, was den Gedanken die Richtung gab. Die Musik kämpft hier mit Schwierigkeiten, zumal der Komponist nicht von allem und jedem eine wörtliche Beschreibung geben kann. Trotzdem muß das Bestreben des Künstlers darauf gerichtet sein, jenen Spielraum möglichst einzuengen. Aus dem Mißlingen in einzelnen Fällen darf nicht, wie die Formalisten es tun, die gesamte impressionistische Musik verworfen werden. Vielmehr handelt es sich bei dieser vorzugsweise (bei R. Strauß freilich häufig

gar nicht) um einen menschlich-bedeutungsvollen Gehalt von solchem Werte, wie man ihn weitaus den meisten Erzeugnissen der impressionistischen Malerei nicht zusprechen kann. Das Maß solcher von intellektuellen Elementen hergenommenen Suggestivwirkung in der Musik muß von dem mit den Problemen der Gestaltqualität nicht genügend Vertrauten unterschätzt werden. Mindestens ein großer Teil aller Suggestionen dürfte auf komplexen Gestaltqualitäten beruhen, und die Suggestion wiederum spielt, wenn auch nicht in der Kunst überhaupt, so doch im Musikgenuß eine große, hier zu wenig beachtete Rolle. Wenn wir beim Anhören von Beethovens neunter Symphonie auf absolut nichts anderes als das rein Musikalische angewiesen wären und auch den Text strichen, also weder von Beethoven noch irgendwelchen Kommentaren etwas wüßten: wir würden, bei aller Bewunderung vor der Komposition, doch niemals in aller Welt auf den Gedanken kommen, hier liege etwas Philosophisches, Erhabenes, Ehrfurchterheischendes vor. Es ist die reguläre Täuschung des Hörenden, zu glauben, von dem rein sinnlich vorliegenden Kunstwerk auf ganz bestimmte erhabene Gedanken des Künstlers zu schließen. Hier liegt vielmehr eine *petitio principii* vor: erst infolge der Kenntnis der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Absichten hat der Hörende jene Art von Gedanken in das Kunstwerk als seinen »Inhalt« hineingelegt. Und erst durch dieses Wissen kommt es zu dem vollen Genuß.

Dieser Spielraum in der Interpretation absoluter mehr oder minder impressionistischer Musik ist nun aber anderseits trotz der gegenteiligen Versicherungen von seiten mancher Komponisten, Musikschriftsteller und gefühlsberauschter Kunstjünger wirklich nicht aus der Welt zu schaffen. Die auch nur im geringsten impressionistische Musik allein für sich läßt niemals, in keinem einzigen Falle, erkennen, welche Gestaltqualitäten — und diese sind für die impressionistische Musik das Wichtigste — sie erzeugt; und von keiner durch sie erzeugten Gestaltqualität kann man sagen, sie sei die einzig mögliche. Dennoch aber ist es anderseits immer ein Spielraum, der seine Grenzen hat, und man darf seine Weite nicht ins Ungemessene vergrößern und vergröbern, wie es Hanslick getan hat. Vielmehr kann sich kein Musikstück wahllos mit allen und jeden Gestaltqualitäten verbinden, sondern nur mit gewissen, — innerhalb dieser freilich unterschiedslos. Das Bestreben des Künstlers muß darauf ausgehen, diesen Spielraum möglichst einzuengen, damit eigentliche Mißverständnisse ausgeschlossen sind. (Differenzen in der Aufnahme sind unvermeidlich.) Andere legitime Mittel zur Erzielung dieser Einengung als Gesichtsbilder und Worte besitzt nun aber der Komponist nicht. Die Notwendigkeit jener rechtfertigt die Oper, das Musikdrama und

die erzählende — die Notwendigkeit dieser auch die reflektierende — Programmmusik. Ohne diese Apperzeptionshilfen gerät der gebildete Musikhörende erfahrungsgemäß in Verlegenheit. Denn ohne alle intellektuellen Elemente (einschließlich der Gesichtsvorstellungen) ist für ein Wesen wie den normalen Menschen kein Musikgenuß denkbar. Die klassische Musik ist bereits an sich intellektuell, die gewöhnliche Tanzmusik assoziiert sich mit einer sie überwuchernden recht öden Vorstellungs- beziehungsweise Wahrnehmungswelt, die bessere impressionistische Musik bedarf einer reicheren intellektuellen Ergänzung. Auch sie nimmt diese von außen, d. h. von außerhalb der reinen Musik her (was noch nicht von außerhalb des Kunstwerkes zu sein braucht), um zugleich zu verhindern, daß unrichtige Gedanken und Vorstellungen zur Erzeugung ungewollter Gestaltqualitäten führen. Denn es ist ein Gesetz, daß die Gestaltqualitäten jeder Musik zugleich mit den an sie herantretenden intellektuellen Ergänzungen variieren. Die beste Illustration dazu sind Kirchengesang und Volkslieder. Inhalt, Umgebung, persönliche Umstände und öffentliche Verhältnisse (z. B. Krieg) wirken hier ganz ungeheuer auf die Gestaltqualität — nun nicht mehr bloß der Melodie, sondern des gesamten Erlebnisses ein, welches das Erstaunliche an sich hat, daß es keinem der bekannten Sinnesgebiete angehört (sich vielmehr auf mehreren Sinnesgeschlechtern aufbaut), auch nichts Gefühltes, sondern etwas Geschautes darstellt. So ist keine Musik vor der durchgreifenden Berührung mit dem Leben sicher. Da der Künstler nun aber etwas Ganzes, sich ganz aus sich selbst Bestimmendes und Erklärendes geben soll und will, so muß er konsequenterweise auch die von außerhalb des Kunstwerkes kommenden intellektuellen Elemente ausschließen. Das kann er nur, indem er selbstgewählte intellektuelle Elemente in sein Werk hineinfügt und so die Wirkung des Kunstwerkes von innen her festlegt. Diese — im Gegensatz zur verstandesmäßigen Musik — zwar von außerhalb der reinen Musik kommenden, ihr nicht immanenten intellektuellen Bestandteile gehören nun aber doch kraft des Willens und Könnens des Künstlers zum Kunstwerk selbst, während alle impressionistischen musikalischen Kunstwerke ohne solchen legitimen (vom Künstler gewollten) Programm- oder Gesangstext beziehungsweise ohne solche Bühnenbilder die (nun illegitimen) intellektuellen Elemente von außen her als Apperzeptionshilfen herbeiziehen müssen. Die Musik genießt hier eine Freiheit, welche den bildenden Künsten und der Architektur mit Recht versagt bleibt. Die bildenden Kunstwerke des Gesichtssinnes erleiden eine selbständige Projektion und können darum mit ihren eigenen Mitteln alles Nötige sagen. Einen langen, auch für den Gebildeten berech-

neten, Text empfinden wir hier als künstlerische Schwäche. (Die [edle] Tanzkunst aber benutzt den Gesichtssinn nur als Mittel und wendet sich im Grunde an den Bewegungs- und Muskelsinn. Sie verwendet darum die intellektuellen Elemente ähnlich wie die Musik.)

Wir sehen — während die klassische Musik außer den ihr immanenten intellektuellen Elementen, die sie zeigt, daneben bloße Strebungs-, Wohl- und Harmoniegefühle erzeugt — als Wirkung der impressionistischen Musik eine ungemein interessante Synthese von Fühlen und Denken in der komplexen Gestaltqualität. Entgegen jenen typischen, rein formalen und bedeutungslosen bloßen Gefühlen begegnen wir in diesen häufig so überaus menschlich bedeutungsvollen Erlebnissen einer reichen Inhaltlichkeit. Diese ästhetisch unverwertet zu lassen, wie es geschehen müßte, wollte man nach dem Willen der Formalisten in der Musikästhetik alle heterogenen intellektuellen Elemente von der Musik fernhalten, würde zu einer beklagenswerten Dezimierung der Hilfsmittel und Ausdrucksmöglichkeiten der musikalischen Kunst und damit zu einer seelischen Verarmung dieser selbst führen. Was Hanslick vom »Opiumrausch« beim Anhören impressionistischer Musik spricht, trifft nur für solchen Kunstgenuß zu, in dem die — ganz unwesentliche — Gefühlsseite vorherrscht. Um sich aber deren ganz untergeordnete Bedeutung klarzumachen, betrachte man Bilder wie das durchgeistigte Antlitz Kants auf der Jubiläumsplakette von A. Heinrich oder des alten Goethe von Schwerdgeburth und frage sich, was an den so erzeugten Physiognomien »gefühlsmäßig« ist. Physiognomien d. h. Gestaltqualitäten sind individuell ins Unendliche differenziert, während Gefühle nur eine geringe, fest umgrenzte Zahl von Typen aufweisen. Nicht anders steht es mit den durch Werke der Musik erzeugten Physiognomien.

Man kann ruhig sagen, daß niemand eine Beethovensche Symphonie so hört, wie Beethoven selbst sie in sich gehört hat. Gerade das für das Verständnis Wertvollste hat der Komponist nicht gegeben, sondern naiv geglaubt, es käme jedem von selbst, wenn er nur zuhörte. Nun kommen aber selbst bei der erhabensten Musik keinem Menschen erhabene Gedanken, sofern er sie nicht erstens zur Disposition hat und zweitens empfindet, daß sie und welche gemeint sind. Mit der Hinzufügung eines geeigneten Worttextes seitens des Komponisten — bestehe er auch nur in Überschriften — ist jedoch noch nicht alles getan. Es erweisen sich für die faszinierenden Gestaltqualitäten mancher Tonsätze (z. B. des Vorspiels zu »Meistersinger« III) gewisse abstrakte Gedanken als bedingend. Wir wissen aber, daß nicht alle Menschen der erforderlichen Gedanken fähig sind. Es ist mithin das Verständnis solcher Musikwerke für den Hörenden nicht möglich, wo dieser

nicht die Weltanschauung des Komponisten nacherlebt (er braucht sie nicht zu teilen) und die dazu nötigen abstrakten Urteile fällt. Ohne daß man die Schopenhauer-Wagnersche Weltanschauung kennt und sich in sie hineinversetzt, wird man niemals den »Tristan« verstehen, wie der Künstler ihn beim Schaffen gemeint hat. Denn an einem Kunstwerk Freude und Genuß haben, beweist für sein Verständnis noch gar nichts. Wie sehr das innige Miterleben mit der zu einer Musik gehörigen Gesinnung und Weltanschauung auch weniger kunstvolle, ja dürftige Musiksätze veredeln kann, kommt zum Bewußtsein, wenn man Wotans lange Rede in »Walküre« II mit den genannten Vorbedingungen hört. Hier sind es die Weitherzigkeit und Natürlichkeit einer sinnenfrohen, lebenstrotzenden, eigengesetzlichen Persönlichkeit in Fragen der Liebe, die im tragischen Kampfe gegen Prüderie und Rückschritt höchste Teilnahme, ja Erhebung bei gleichgesinnten Zuschauern und -hörern erregt. Hinzu tritt der romantische Zauber der germanischen Götterwelt, und so ist erklärlich, warum so viele Leute, die für diese beiden Dinge keine Hingebung aufzubringen vermochten, so viel über »Längen« klagten, von denen man jetzt kaum noch hört. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn man die größere Hälfte des ungeheuren Erfolges der Kunst Richard Wagners auf die Rechnung des geschriebenen wie gesprochenen Wortes, nicht der bloßen Musik setzt (ohne daß die Hörenden dies wissen), freilich auch nicht des isolierten Wortes, sondern der resultierenden Synthese aus Musik und Gedanke, die im Hörenden vorzubereiten der Künstler meisterhaft verstanden hat.

Erhebende und ergreifende Gedanken brachten wohl auch Mozarts, Beethovens und Webers Opern. Erstens aber blieben es einzelne Gedanken, während die Wagnerschen Kunstwerke ihrer ganzen Atmosphäre nach erhabenen Stil zeigen. Zweitens war der Text Nebensache und wurde auch vom Hörenden als solche empfunden; für den modernen Musikdramatiker und Opernbesucher treten dagegen Wort und Gedanke in viel stärkerem Maße in den Blickpunkt des Bewußtseins, die Geschehnisse sind sorgfältiger durchdacht, beanspruchen und erhalten ein weit höheres Interesse und beeinflussen so in nie dagewesener Weise das Resultat. Das eben begriff die Mehrzahl der Zeitgenossen Wagners nicht, weil sie von der gewohnten Art der willkürlichen Bewußtseinseinstellung und Apperzeption nicht lassen wollte oder konnte. Erst die nächste Generation ließ ihrer großen Mehrzahl nach dem Gedankengehalt in ihrem Bewußtsein sein Recht werden. Damit in begreiflichem Zusammenhange steht drittens die Vernachlässigung des Textzusammenhanges in der alten Oper. Komponist wie Hörer hatten es fast oder nur auf die Musik abgesehen.

Mehr oder weniger war der Text für das Empfinden des Hörers doch nur Mittel oder Vorwand. Daher konzentrierte sich das Interesse auf die kleine, geschlossene Musiksätze ermöglichenden »Nummern«. Infolge des niemals idealen Text- und Sinnzusammenhanges kam es so statt zu einer Apperzeption von solch ungeheurem Umfang und Reichtum, wie sie z. B. für den »Ring des Nibelungen« erforderlich ist, zu vielen kleinen Apperzeptionen, statt zu einer einzigen Wirkung zu vielen kleinen Effekten. Die Folge davon (bzw. die Ursache dafür) war viertens die ungleich größere Objektivierung des Kunstwerkes bei der älteren Oper. Da war die Kunst »Theater«, bei Wagner wurde sie zur »Religion«. Dort wollte man unterhalten und zerstreuen, hier erheben und sammeln. Nun sehen wir, warum erhabene Gedanken und Empfindungen im Wagnerschen Sinne dort nur spärlich gedeihen konnten: das Erhabene und das Edle sind die sittlichen Modifikationen des Ästhetischen und lassen wegen ihres sittlichen oder dem Sittlichen ganz nahe liegenden Charakters eine restlos entlastende, vom Wollen (im weitesten Sinne) befreiende Objektivierung nicht zu. Vor allem das Erhabene ist Gegenstand der Andacht als einer edlen und zarten Art des »Wollens«. Darum konnte die auf Unterhaltung und Rührung ausgehende ältere Oper das Erhabene sehr schlecht gebrauchen und das moderne Musikdrama sehr gut. Hier wird eine solche Vertiefung des höchsten geistigen Lebens bezweckt und erreicht, daß man erlebt, statt zu objektivieren, und (wie in Bayreuth) mit allen Mitteln vergessen zu machen sucht, daß man sich im Theater befindet. Fünftens aber schmiegt sich bei Wagner Melodie, Rhythmus, Klangfarbe, Harmonie usw. in einer Weise dem jeweilig zugehörigen Gedanken- und sogar Assoziationsinhalt an, wie das vor ihm niemand erreicht hatte. Vordem war diese Anpassung nur eine allgemeinere, weil der älteren Programm- und Opernmusik noch nicht eine solche Fülle der Ausdrucksmittel zu Gebote stand wie der späteren Kunst, die daher die Musik viel individueller auf den jeweiligen Gedankeninhalt zuschneiden konnte. Noch allgemeiner und unbestimmter wird freilich der Ausdruck, wo sogar jedes Wort fehlt. Man vergleiche mit Bezug hierauf den ersten Satz von Beethovens »Neunter« mit dem kurzen Vorspiel zu »Tristan« III, die beide im wesentlichen den gleichen Gedanken- und Stimmungsgehalt besitzen. Aber dort ist alles allgemein, vag und verschwommen, nicht so scharf, eindeutig und eindringlich wie in dem anderen Beispiel, das einen ganz konkreten, fest umrissenen Einzelfall betrifft. Die hier resultierende komplexe Gestaltqualität ist bedeutend ausgeprägter und ergreifender als die andere, trotzdem rein musikalisch der Beethovensche Satz höher steht.

So mußte es bei entsprechend disponierten Zuhörern Wagnerscher

Musik zu der großen Wirkung kommen. Das Musikerlebnis war eben ein von dem früheren total verschiedenes geworden, ja es war kein eigentliches »Musik«erlebnis mehr, sondern das Produkt vieler aus ganz verschiedenen Bewußtseinssphären stammenden Faktoren, welche eben das »Gesamtkunstwerk« ausmachten. So ging das spezifisch Musikalische in einem weit größeren Komplex von Vorstellungen und Erlebnissen unter. In früheren Zeiten war die bessere Musik rein intellektualistisch gewesen wie die Aufklärung und die ältere Psychologie. Als der deutsche Intellektualismus dem Sensualismus der Romantik weichen mußte, ging auch die Musik mit der Zeit. Wie die ältere Musik zu Leibniz und Wolff, so verhält sich die neuere zu Schopenhauers Metaphysik. Energischer Wille und ausgeprägtes, leidenschaftliches Gefühl treten an die Stelle der allgemeinen Regungen einer zahmeren Musik, die nur eine »allgemeinste Sprache«, ein »Abbild des ganzen Willens« darstellt, wie sich Schopenhauer ausdrückt, der in seiner Musiktheorie eine merkwürdige Mittelstellung zwischen dem mit dem Klassizismus sympathisierenden Formalismus und der »materialistischen« Musikästhetik einnimmt und dessen Ausführungen eigentlich nur der feurigen und zugleich klaren italienischen Musik gerecht werden. Aber auch im Tempel des musikalischen Kunstgenusses gibt es viele Wohnungen. Auch die neue Weise des impressionistischen Musikhörens hat ihr gutes Recht, solange ihren stark sinnlichen und emotionalen Elementen in allgemein-menschlich hochbedeutsamen, erhebenden, ja philosophischen Gedanken ein kräftiges Gegengewicht geboten wird. Diese zwei Seiten müssen freilich beim Genießenden in überragendem Maße entwickelt sein: dann kommt es zu jener gewaltigen, früheren Geschlechtern unbekannten Wirkung.

Die Musik verliert hier ein gut Teil ihres persönlichen Charakters. Es wurde schon erwähnt, daß sie infolge der Projektion mehr oder minder stark als dialogisch empfunden wird. Dieser dialogische Charakter erhält in der einfachen Gesangsmelodie den mehr individuellen, intimeren Anstrich eines Zwiegesprächs, in der Marsch- und Tanzmusik dagegen den generellen, sozial bedeutsamen eines eine Masse beherrschenden Gemeinschaftswillens, eines gemeinschaftlichen, gegenseitigen Gebens und Spendens, Mitteilens und Entgegennehmens. Das ohnehin schon vorhandene Gefühl der Zusammengehörigkeit, das wir in einer Volksversammlung, in einer vaterländisch erregten Volksmenge, auf einem Ball oder Fest haben, wird durch die Musik ins Großartige gesteigert. Die Musik wird so zu einem einzigen alle umschlingenden Band, und ihre intellektuellen Elemente gestalten sich zu einheitlichen wuchtigen Kundgebungen, lapidaren Urteilen, Äußerungen Eines Willens, die jeder einzelne zu seinen eigenen macht. Über-

wältigt von diesem alle umfassenden und durchdringenden Fluidum, fühlt sich jeder als Individuum klein und nur als Mitglied des Ganzen stark und entäußert sich unwillkürlich alles Persönlichen, Allzu-individuellen, Eckigen und Schroffen und begabt ebenso die anwesenden Mitmenschen mit lauter typisch menschlichen, liebenswürdigen Eigenschaften, die sie uns und uns ihnen näher bringen und eine Verständigung und das Gefühl des Eins-seins herbeiführen. So gewinnt die Musik einen nivellierenden Charakter, den sie in der besseren impressionistischen Richtung so gut wie ganz wieder einbüßt. Das sieht man deutlich wieder an einzelnen Sätzen von Beethovens Symphonien, die eine erhaben einsame Sprache sprechen. Bei Wagner aber tritt dieser monologische Charakter der Musik ganz aus der individuellen Sphäre heraus, ja sie überwindet den Gegensatz von Individualismus und Sozialismus. Denn angesichts der Wagnerschen Bühne vergißt der adäquat aufnehmende Zuschauer und -hörer, daß er ein Individuum ist und daß eine Menge Menschen um ihn herum sitzen. Wie der Wagnersänger, so hält auch die Wagnersche Musik keine Zwiesprache mit dem Hörenden. Sie ist unpersönlich wie der antike Chor. Die agierende Person weiß nichts von Gesang und Musik. Nicht sie singt, sondern das Orchester, und ihre Gesangsmelodie ist nur ein Teil der Orchestermusik. Darum gibt es für Wagner keine Sänger, sondern nur »Rollen«. So lebt diese Musik ihr geheimnisvolles, einsames Leben; man könnte sagen: das Schicksal hält mit sich selbst einsame Zwiesprache. Und die hier angedeutete Entwicklung läuft parallel der des Denkens selbst. Das primitivste explizierte Denken ist stets dialogisch, kommt nur in der Form der Mitteilung und Zwiesprache vor. Das explizierte monologische Denken dagegen entspringt viel späteren Bedürfnissen, und ebenso steht es mit der Entwicklung der Musik.

Man sieht, es gibt eine bestimmte Art der Musik, welche des Wortes bzw. der Hilfe des Gesichtssinnes dringend bedarf. Diejenigen Musiker und Ästhetiker haben unrecht, welche die Musik für eine Sprache von unmißverständlichem Ausdruck halten. Im Gegenteil ist sie innerhalb gewisser Grenzen zweideutig und erhält erst mittels jener außermusikalischen Hilfen eine für alle Hörer annähernd konstante Bedeutung. Es haben aber auch die radikalen Formalisten unrecht und zwar erstens darin, daß sie außer der intellektualistischen Musik keine andere gelten lassen wollen, zweitens, soweit sie jeder Musik eine nur innerhalb unendlich weiter Grenzen beliebig variable Bedeutung zumessen, während diese vielmehr jedesmal nur eine bestimmte Weite haben. Mit dem Dargelegten werden nun freilich eine Unmenge von Fragen rege über das Verhältnis der resultierenden Gestaltqualität

zu den sie erzeugenden Komponenten im einzelnen, über die hier vorliegenden Gesetzmäßigkeiten u. a. Bei weiterem Forschen dürfte sich wohl die Erkenntnis auftun, daß es für den Komponisten — in viel höherem Grade als für jeden anderen schaffenden Künstler — unmöglich ist, alle und jede Bedingungen ein für allemal festzulegen, unter denen der Musikgenuß zustande kommen soll, um bei allen Hörern ein und dieselbe Wirkung hervorzubringen. Unser gesamtes geistiges Leben läßt sich am allerwenigsten durch bloße Gehörseindrücke in seinem nie rastenden Fluß aufhalten. Selbst wenn man darum berücksichtigt, daß es für alle Erwachsenen derselben Rasse und Kultur ein gewisses Quantum gemeinsamer allgemein-menschlicher Lebenserfahrungen gibt und daß auch der jeweilig gegebene Text das Erlebnis mitbestimmen hilft, bleiben für jeden Hörenden noch überreiche unkontrollierbare Erfahrungen übrig, welche die resultierenden komplexen Gestaltqualitäten gerade der solchen Beeinflussungen außerordentlich zugänglichen Musik mitbestimmen. Darum muß man von vornherein mit einer großen Mannigfaltigkeit in der Art der Aufnahme musikalischer Kunstwerke rechnen. Dogmatische Einseitigkeit ist auf keinem Gebiet der Kunstphilosophie so übel angebracht wie auf dem Gebiet der Musikästhetik.

* * *

Wir haben untersucht, wieweit Verstand und Denken am Musikgenuß beteiligt sind. Die Untersuchung kann, da das intellektuelle Moment naturgemäß (infolge neutraler, technischer Apperzeption von nur »fiktiver« Funktion) einseitig ins Auge gefaßt werden mußte, einen intellektualistischen Eindruck hinterlassen. Um diesen Eindruck, soweit er noch bestehen sollte, zu zerstören, sei ausdrücklich betont, daß wir den Intellekt nur als einen Teilfaktor neben anderen, im ganzen vielleicht noch bedeutsameren, aber mindestens ebenso wirksamen, anerkennen. Will man aber in der Arbeit einen Versuch sehen, einerseits gegenüber der in neuerer Zeit oft alleinigen Betonung der Einfühlung und des motorischen Verhaltens, anderseits gegenüber der einseitigen Betätigung und Übung der Gefühls- und motorischen Funktionen im Kunstgenuß die Bedeutung auch des niemals ausschaltbaren denkenden Menschen hervorzuheben, so mag man dies immerhin tun.

X.

Das Dichten in psychologischer Betrachtung.

Von

Ilse Reicke.

Einleitung: Grundlagen und Vorfragen.

»Der dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit, er kann nicht anders als zugleich mit derselben und mit der Anlage zu ihr sich verlieren.«
Schiller.

Wir haben uns zur Aufgabe gesetzt, das Dichten wissenschaftlich zu untersuchen, d. h. diesen seelischen Vorgang restlos zu erklären. Da es sich beim Dichten nun ebensowohl um seelische Vorgänge als um das Kunstwerk handelt, das durch diese seelischen Vorgänge geschaffen wird, so brauchen wir, um überhaupt an unsere Aufgabe gehen zu können, zweierlei: erstens nämlich die Lehre von der Seele und dem Seelenleben, d. h. eine wissenschaftliche Psychologie, zweitens aber die Lehre von dem, was ein Kunstwerk ist, d. h. eine Ästhetik, die sich ihrerseits freilich auf einer Psychologie erst aufbauen kann. Die Psychologie aber, deren Gegenstand »nicht selber Allgemeinstes ist, sondern Allgemeineres als sein Allgemeines noch in sich hat« [1]), setzt notwendig eine grundlegende Lehre von dem Allgemeinsten des Gegebenen überhaupt, d. h. eine Grundwissenschaft voraus.

Diese drei notwendigen Grundlagen für unsere Arbeit sind erfüllt durch die

»Philosophie als Grundwissenschaft« von Johannes Rehmke (Leipzig 1910),

ferner durch desselben Verfassers

»Lehrbuch der allgemeinen Psychologie« (2. Aufl. Leipzig 1905)

und endlich durch die Schrift:

»Zur Begründung einer animistischen Ästhetik« von Dr. Alfred Werner (Stuttgart 1914),

die auf den Grundlagen der beiden genannten Bücher ruht. Diese drei Werke sind es, die uns ausschließlich die Mittel für die folgende Untersuchung an die Hand gaben.

---

[1]) Rehmke, Grundwissenschaft S. 44.

Es erscheint mir nun, ehe wir an die eigentliche Aufgabe gehen, ebenso nötig wie nützlich, diese Grundlagen für unsere Gedankengänge kurz aufzuzeigen (vgl. Rehmke, »Grundwissenschaft«, »Lehrbuch der allgemeinen Psychologie«, »Die Seele des Menschen«, 4. Aufl.):

Das »Gegebene« unserer Welt überhaupt, d. h. das Gewußte, das uns Bewußte (was durchaus nicht gleich »Wirklichem« ist, da schon das Gegebene sowohl »Wirkliches« als auch »Nichtwirkliches« umfaßt) zerfällt in einmalig Gegebenes: Einziges, Veränderliches, und mehrmalig Gegebenes: Allgemeines, Unveränderliches.

Ein besonderes, d. h. von anderem unterschiedenes Einziges nennen wir »Einzelwesen«, ein diesem zugehöriges Allgemeines die »Bestimmtheit des Einzelwesens«.

Für unsere Welt gilt der Satz: »Kein Einzelwesen ohne Bestimmtheiten, keine Bestimmtheit ohne Einzelwesen.«

Das Einzelwesen ist einfach (z. B. das Atom) oder zusammengesetzt (z. B. der Stein) und dementsprechend unvergänglich oder vergänglich; die Bestimmtheit kann einfach (Gestalt schlechtweg) oder zusammengesetzt (rund) und dementsprechend dem Einzelwesen unverlierbar oder verlierbar sein. Jede zusammengesetzte Bestimmtheit, wie z. B. »rund«, besteht aus der Bestimmtheit »Gestalt schlechtweg«, d. h. seinem »Allgemeinen«, und seiner Besonderheit.

Nun ist »jegliche Veränderung in unserer Welt Besonderheitswechsel in der Bestimmtheit des Einzelwesens« (z. B. der Bestimmtheitsbesonderheit des »rund« in die Bestimmtheitsbesonderheit des »eckig«).

»Einzelwesen ist der Baum, das Blatt; Bestimmtheit dagegen die Größe, die Gestalt, der Ort, die Wärme, die Bewegung, die Ruhe des Dinges« [1]).

Alles Besondere unserer Welt ist endlich entweder im Raum Gegebenes oder nicht im Raum Gegebenes. Zu dem Ersten gehört das »Ding« und seine Bestimmtheiten: Größe, Gestalt und (die »einheitstiftende« Bestimmtheit) »Ort«, — zu dem Zweiten das Einzelwesen »Seele« oder, was hier dasselbe sagt, das Bewußtsein; dieses zeigt sich in drei Bestimmtheiten als ein gegenständliches, zuständliches und denkendes Bewußtsein und in der einheitstiftenden Bestimmtheit, dem »Subjekt der Seele«, das ein einfaches Allgemeines ist.

Wille ist keine Bestimmtheit des Einzelwesens Seele, sondern bezeichnet die sich ursächlich beziehende Seele. Wollen ist ein »sich ursächlich Beziehen« der Seele auf eine im Lichte der Lust vorgestellte

---

[1]) Rehmke, Lehrbuch der allgem. Psychologie S. 13.

Veränderung. Wird vom Wollen das Wünschen unterschieden, so schließt »Wünschen« den Gedanken in sich, diese Veränderung nicht bewirken zu können, »Wollen« dagegen den Gedanken, sie bewirken zu können.

Die beiden Weisen gegenständlicher Bewußtseinsbestimmtheit sind Wahrnehmen und Vorstellen. Zur Wahrnehmung gehören stets Raum und Empfindung in Einheit. Die Empfindung gliedert sich in die verschiedenen Empfindungskreise, des Gesichts, des Gehörs, des Geruchs, des Geschmacks und der Haut, zu denen die durch innerleibliche Reize bedingte »Innenempfindung« tritt. Alles von der Seele früher Gehabte ist vorstellbar, also auch Lust und Unlust. Gedächtnis heißt die Möglichkeit, früher Gehabtes vorzustellen. Vom Bilden oder »Gebilde haben« sprechen wir, wenn das gegenständliche Bewußtsein früher Gehabtes in neuen Einheiten, den »Gebilden«, aufweist.

Die beiden Bestimmtheitsbesonderheiten zuständlichen Bewußtseins sind Lust und Unlust. Gefühl heißt uns ein Zusammen von Zuständlichem und Gegenständlichem, und zwar tritt dabei regelmäßig ein Gegenständliches als »maßgebend« für die jeweilige Lust oder Unlust besonders hervor. Vom »Gefühl« unterscheidet sich die »Stimmung« dadurch, daß in ihr maßgebendes Gegenständliches fehlt und die Gesamtheit des Gegenständlichen gleichmäßig für das jeweilige Zuständliche des Bewußtseins sich bietet. Gemüt heißt die Seele, sofern sie Gefühle und Stimmungen haben kann und hat, also die Seele als zuständliches und gegenständliches Bewußtsein zusammen begriffen.

Als denkendes Bewußtsein ist die Seele entweder unterscheidendes oder vereinendes Bewußtsein. »Unterschiedenes-Haben« oder »Vereintes-Haben« oder, was dasselbe sagt, Unterscheiden und Vereinen sind die beiden denkenden Bewußtseinsbestimmtheiten.

Es ist zu betonen, daß wir hier »Denken« rein im psychologischen Sinne des Wortes fassen. »Psychologie ist kein Teil der Logik und die Logik kein Teil der Psychologie.« »Denn in der Logik erscheint das Denken in Ansehung seines Inhaltes und dessen Formen, in der Psychologie aber ist das Denken als Bestimmtheit der Seele der Gegenstand der Betrachtung; dort also ist es das Gedachte als Gegebenes des Bewußtseins, hier aber die Seele als denkendes Bewußtsein, auf das die Untersuchung geht. Daraus ist ersichtlich, daß Psychologie und Logik zwei besondere Untersuchungen sind, die sich gar nicht berühren können, weil sie nach ganz entgegengesetzten Seiten ‚Denken' zum Gegenstand ihrer Erörterung machen«[1].

Niemals ist die Seele gegenständliches oder zuständliches oder

[1] Rehmke, Lehrb. der allgem. Psychologie S. 398 f.

denkendes Bewußtsein allein, sondern sie ist immer dies alles zusammen.

»Ästhetisch« ist die Bezeichnung für ein Kunstwerk, d. h. für etwas Wahrnehmbares, das Gefühle und Stimmungen »ausdrückt«. Jedes Kunstwerk ist — per definitionem — ästhetisch. Ästhetisch ist aber (vgl. Werner a. a. O. S. 13 ff.) durchaus nicht gleichbedeutend mit »schön« oder »ethisch wertvoll«, sondern ästhetisch bedeutet für uns mehr, nämlich »ausdrucksvoll« überhaupt. »Jedes wahre Kunstwerk bringt Seelisches, nämlich Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck. Es ist in diesem Sinne ausdrucksvoll. Jeder Genuß am Ausdrucksvollen, den die Seele als willenloses Bewußtsein ‚hat' oder mit anderen Worten ‚erlebt', ist . . . ästhetischer Genuß« (Werner a. a. O. S. 15). Das Wesen des ästhetischen Genusses ist es, Lust zu haben an »Vorgestelltem, einem vorgestellten anderen Bewußtsein, nämlich der Kunstseele zugehörigen Gefühlen und Stimmungen« (Werner a. a. O. S. 63). Spricht doch auch Humboldt von der poetischen Wirkung: »diese kann man nur in die allgemeine Stimmung der Phantasie und des Gefühles setzen, die der Dichter, unabhängig von dem Ideengehalte, bloß durch den seinem Werke beigegebenen Hauch seiner Begeisterung im Leser hervorruft« [1]).

Wenn wir den Begriff »ästhetisch« in diesem Sinne festlegen, so können wir logischerweise nicht von »ästhetischen« Phantasiegebilden und Vorstellungen sprechen, die der Künstler hat, ehe er sie im Kunstwerk ausdrückt, — welche Gewalt täte man damit auch dem ursprünglichen Sinn des αἰσθάνομαι an! Wir werden solche — die nicht ausgedrückten — Phantasiegebilde und Vorstellungen »künstlerisch«, in unserem besonderen Falle »dichterisch« nennen. Dichterisch ist also jedes Phantasiegebilde, das sich aus Vorstellungen von Gefühlen und Stimmungen zusammensetzt. Ein dichterisches, »poetisches« Gebilde ist der Einfall, ein ästhetisches Gebilde, d. h. ein Kunstwerk, ist erst die Dichtung. Ästhetisch ist das Künstlerische, das seinen Ausdruck gefunden hat.

Sprechen wir dennoch von »ästhetischen Vorstellungen«, so meinen wir damit allein Vorstellungen von Ästhetischem, d. h. Vorstellungen von Kunstwerken.

* * *

Wir wollen vom »Dichten« reden und dabei den falschen und irreführenden Ausdruck »dichterisches Schaffen« ein für allemal abweisen. »Schaffen«, »Schöpfer sein« bedeutet für uns in grundwissenschaftlicher Überlegung »alleinige Bedingung sein für etwas in dem Wirk-

[1]) Wilhelm von Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung.

lichen Neuauftretendes« [1]). Das Neuauftretende, das der Dichter zuwege bringt, sind (im Wort festgehaltene) dichterische Phantasiegebilde; ein Gebilde ist aber nicht ein schlechthin Neues, sondern nur neue Einheit von früher Gegebenem, das vermeintliche »Schaffen« ist also nur »Gehabtes in neuer Einheit haben«, ein Bilden, d. h. Gebilde haben. »Unsere Phantasie selbst geht nie über die Ordnung der Natur, über die möglichen und denkbaren Kombinationen hinaus. Geschähe dies jemals, so würde es zu einem Punkt über Gott hinaus oder zum Wahnsinn führen« (Hebbel, Tagebücher). »Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers: er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau gesehen, sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiszenzen; wer Erfahrung hat, wird sie meist einzeln nachweisen können« (Goethe zu Eckermann).

Wir wissen aber, »Gebilde haben« ist gar kein Wirken, geschweige denn eine Tätigkeit, sondern gründet sich auf ein Wirkung-Erfahren der Seele [2]), indem sie die »grundlegende Bedingung« abgibt, während die »wirkende Bedingung« [3]) Anderes ist. Also sogar nicht einmal hinsichtlich seiner »Phantasievorstellungen«, d. h. seiner Gebilde, geschweige denn hinsichtlich des »im Wort festhalten« dürfen wir von einem »Schaffen« im eigentlichen Sinne beim Dichter sprechen; spricht doch auch ein so nachdenklicher Dichter wie Thomas Mann nur von den »Vorführungen« eines Poeten [4]). Worte wie »Produzieren« oder »Hervorbringen« sagen indes zu wenig.

Was verstehen wir denn nun — da wir Deutschen im Gegensatz zu unseren Nachbarn so glücklich sind, ein besonderes Wort dafür zu haben — unter »Dichten«?

Von der Auffassung des Wortes, in der es dasselbe wie »Erdichten«, fingere, feindre bedeutet, brauchen wir hier nicht besonders zu reden: sie umfaßt nur einen Teil dessen, um das es uns zu tun ist, was schon der sprachliche Ausdruck anzeigt. »Das Lügen sowohl wie das Dichten sind Künste — Künste, die, wie schon Plato erkannte, miteinander verwandt sind« (Oskar Wilde), und Nietzsche spricht einmal von dem Lügner als »dem Milchbruder des Dichters«.

Was nennen wir eine Dichtung, wen nennen wir einen Dichter? Dichtung nennen wir ein Kunstwerk, bei dem die künstlerischen

---

1) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 59; Philos. als Grundwissenschaft S. 216, 289, 494 f.

2) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 32; Philos. als Grundwissenschaft S. 495.

3) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 80.

4) Thomas Mann, »Der Tod in Venedig«. S. Fischer 1912, Berlin.

Phantasievorstellungen restlos im Worte ausgedrückt sind. Zum Dichten gehört also zweierlei:

1. dichterische Phantasiegebilde haben,
2. sie restlos ausdrücken.

Nur der, der beides kann, ist ein Dichter. »Was ist da viel zu definieren! Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken macht den Poeten« (Goethe zu Eckermann).

Es gibt nun Menschen, die sehr wohl poetische Phantasievorstellungen haben, aber sie gar nicht oder nur sehr schlecht ausdrücken: diese dürfen wir nicht Dichter nennen — kommt doch Dichten von dictare, was schon so viel heißt, als daß der Ausdruck, das Festlegen im Wort mit dazu gehört. Es sind für die Dichtung empfängliche Menschen, Träumer oder Dilettanten, die sogenannten »guten Leute und schlechten Musikanten«, mit denen wir in diesem Fall zu tun haben. Die unbeholfenen Äußerungen eines poetischen Geistes, wie es viele Volksverse und literarische Denkmäler aus dem Mittelalter sind, können wohl Anspruch erheben, mit Interesse und Rührung betrachtet zu werden, nicht aber, als Dichtungen zu gelten. Und wer sich ehrlich prüft, wird zugeben, daß es sich bei ihnen um eine ganz andere Art des Genusses als um den eigentlich ästhetischen handelt.

Ebenso begegnen wir dem Menschen, der nur jene zweite Bedingung für das Dichtertum erfüllt, der die Fähigkeit zum Ausdruck besitzt. Aber: »alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt« (Goethe zu Eckermann). Da ihm jene erste erforderliche Gabe, die Anlage zu wirklich dichterischen Einfällen mangelt, »die Seele fehlt«, wie das Volk ganz richtig sagt, so müssen wir uns ebenfalls hüten, ihn Dichter zu nennen. Es ist der Versemacher, der in der Gesellschaft so beliebte »Gelegenheitsdichter«, es ist der Virtuos, das Formtalent (zu dem wir sogar zum Teil Friedrich Rückert und z. B. viele Anhänger der Münchener Dichterschule rechnen müssen), es ist endlich der Typus des Feuilletonisten, des Zeitungsschreibers, und nicht zuletzt des Romanschriftstellers, der uns hier entgegentritt. Auf den letzten trifft Schillers Wort vom »Halbbruder des Dichters« sehr wohl zu. Es gilt indessen, den Romandichter vom Romanschriftsteller, den Künstler vom Kunsthandwerker zu unterscheiden; dann sind wir endgültig der Verlegenheit enthoben, den Verfasser des »Wilhelm Meister« zugleich mit dem seligen Clauren als Halbbruder des Dichters zu bezeichnen [1]). Man schreibt, mit Nietzsche zu reden, »nur im Angesichte der Poesie gute Prosa«.

---

[1]) Vgl. den Essay »Der Roman als Kunstform« von Hans von Hülsen. »Die Tat« Jahrgang 1913, Heft 10.

Der zur Kritik begabte Mensch endlich ist jener, dem es versagt ist, selbständig Einfälle zu haben, »zu bilden«, »zu erfinden«, der aber mit dem Dichter die Fähigkeit, außerordentlich fein nachzuempfinden, und ferner die Begabung teilt, genau im Worte wiederzugeben, was ihn bewegt. Die Meinung, daß der Kritiker ein »Stück Künstler« sei — oder wenigstens sein müsse —, geht durchaus nicht fehl.

Sind wir uns nun klar darüber, was einzig und allein unter Dichten und unter einem Dichter im eigentlichen und edelsten Sinne des Wortes zu verstehen ist, so erhebt sich die Frage: was heißt »das Dichten psychologisch untersuchen«? Es bedeutet, das Dichten als Seelisches, zur Seele Gehöriges betrachten und restlos bestimmen, und somit lautet unsere Aufgabe, die dichtende Seele oder, was dasselbe sagt, das dichtende Bewußtsein zu untersuchen.

Wir wissen nun, die Seele kann sowohl Wirkung erfahren als auch wirken, und aus dem früher Gesagten ergibt sich schon, daß wir es bei dem seelischen Vorgang des Dichtens mit beidem, mit einem Wirkung-Erleiden und mit einem bewußten Wirken der Seele zu tun haben. Ist doch, wie wir schon wissen [1]), jedes Vorstellen, also auch jedes »Phantasiegebilde-Haben« ein Wirkung-Erfahren der Seele, und ist doch ferner das »Ausdrücken«, das Wiedergeben eines Gewußten im Wort ein Wirken, und zwar ein bewußtes Wirken der Seele. Mit dieser Einsicht schlichtet sich uns auch der Widerstreit der Meinungen, die von jeher laut geworden sind, daß nämlich Dichten ein Geschenk, ein Erleiden, ein »von oben Kommen«, daß es anderseits ein Erringen, eine Tätigkeit, ein »schwer Arbeiten« sei. Sehen wir nun genauer zu, in welcher Weise dies Wirken mit dem Wirkung-Erfahren der Seele zusammengehört. Jedes bewußte Wirken hat seine wirkende Bedingung in einem Wollen [2]). Zwischen dem Wirkung erfahrenden und dem wirkenden Bewußtsein steht also das Bewußtsein als wollendes, und wir werden demnach die dichtende Seele auf diesen ihren drei Stufen, als Wirkung erleidendes, als wollendes und als wirkendes Bewußtsein zu betrachten haben, und ferner fragen, wann und warum die eine die andere bedingt.

Vorher aber müssen wir uns noch der Frage zuwenden, wie denn die Seele des Dichters im allgemeinen beschaffen sein muß, und was sie von der anderer Sterblicher unterscheidet, daß ein solcher Vorgang, wie das Dichten, möglich ist, und welche, zum Teil auch physiologischen Voraussetzungen für das Dichten sich dabei feststellen lassen.

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. §§ 26, 32, 45.

[2]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 461.

Die Seele des Dichters.

I.

Der Weg zum Dichter geht nur durch den Menschen.
Hebbel, Tagebücher.

Was kennzeichnet nun die Seele des dichterisch befähigten Menschen? Welche allgemeinen Voraussetzungen für das Bewußtsein des Dichters, als Verstand, Gemüt und Wille ergeben sich, wenn man das Dichten psychologisch zergliedert?

Die auffallende Fähigkeit »Neues zu haben«, zu bilden — sie umfaßt alles, was man im gewöhnlichen Leben Phantasie, Witz, Kombinations-, Erfindungsgabe nennt — charakterisiert in erster Linie den Dichter, und mit ihr, dem Vereinen, ist zugleich das ihr zugrundeliegende Unterscheiden gegeben. Wenn also Denken »Unterscheiden und Vereinen« bedeutet, und die Seele als denkendes Wesen Verstand heißt, so müssen wir sagen: den Dichter kennzeichnet zunächst eine besondere Schärfe des Verstandes. Wofür dieser Verstand und damit das Gedächtnis besonders geschärft und entwickelt ist, das ist unsere nächste Frage.

Daß das Bilden des Dichters sich nicht auf logische Gedankengänge, mathematische Raumvorstellungen oder auf Vorstellungen von politischen Zuständen bezieht, wissen wir. Bedeutet »Genie« die Fähigkeit, auf irgendeinem Gebiete Neues zu bilden, zu erfinden, zu gestalten, so unterscheidet sich das künstlerische Genie von jedem anderen dadurch, daß sein Bilden sich nicht nur auf Bestimmtheitsbesonderheiten des gegenständlichen Bewußtseins, sondern auch auf die des zuständlichen bezieht und auf die Arten ihres Zusammens: Gemüt und Wille. Nicht das Bilden als solches also, sondern die Elemente des Bildens sind maßgebend. Beim dichterischen Bilden handelt es sich um Vorstellungen von Anschaulichem und Zuständlichem in erster Linie, die Bedingungen für diese Vorstellungen werden wir noch kennen lernen.

So kann der Dichter eine eigenartige Landschaft vorstellen, die er noch nie gesehen hat, oder ein monströses Fabeltier erfinden, wie der Techniker eine neue Lampe, aber er kann auch — was weder das besondere Kriterium eines Philosophen, Mathematikers noch eines Edison ist — einen Gemütszustand vorstellen, »sich einbilden«, den er noch nie gehabt hat, und wissen, wie ein Mensch in einer Lage, in der der Dichter selbst nie gewesen ist, in der er auch einen anderen nie gesehen hat, handeln wird. In der Sage vom »Herzog Ernst«

hören wir z. B. von seltsamen Geschöpfen und merkwürdigen Landschaften, wie auch die Reiseromane des 18. Jahrhunderts eine besondere Phantasie in bezug auf die »Natur« aufweisen, während man heutzutage in den sogenannten »psychologisierenden« Romanen das »Neue« im Seelischen, in absonderlichen Gemütszuständen und Willensäußerungen sucht. Einige Beispiele für das Bilden in bezug auf das Zuständliche seien genannt: Chamissos »Frauen-Liebe und Leben«; Selma Lagerlöf schildert in ihrer vollendeten Erzählung »Eine Herrenhofsage« das Seelenleben eines Geisteskranken, sie zeigt die Vorstellungen und die Lust und Unlust, die er hat, nicht etwa beschreibt sie bloß die äußeren Anzeichen, Gebärden usw., die ihr die Beobachtung hätte geben können. Heinrich von Kleist stellt im »Prinzen von Homburg« die fürchterliche Todesangst eines Menschen eindringlich und erschütternd dar, ohne sie selbst in dem üblichen Sinne »erlebt« oder an anderen beobachtet zu haben.

Wir müssen also ergänzen: ein besonders für Zuständliches und Anschauliches geschärfter Verstand kennzeichnet den Dichter.

Worauf beruht nun dieser besondere Verstand? fragen wir weiter. »Einerseits auf der Deutlichkeitsstellung des Neuauftretenden und anderseits auf dem Gedächtnis von früher Gedachtem« [1]).

Auf der Fähigkeit, Anschauliches und Zuständliches sehr deutlich und stark zu haben und es damit deutlich vorzustellen und treu im Gedächtnis zu behalten, und auf dem Vermögen, genau vorzustellen, was andere als seelische Bestimmtheitsbesonderheiten haben, wie es »in der Seele« derer »aussieht«, die man beobachtet, »deutlich nachzuempfinden«, d. h. vorzustellen, was einem erzählt wird oder was man von anderen liest — darauf beruht die Möglichkeit des Bildens, die Phantasie, die den Dichter auszeichnet. Jeden noch so feinen Gradunterschied in Lust und Unlust, jede noch so feine Abstufung einer Farbe, eines Tones zu bemerken und im Gedächtnis zu behalten, ist dem Dichter eigentümlich, und dies scharfe Unterscheiden bringt die besondere Fülle von Einzelvorstellungen und die Möglichkeit immer neuer Kombinationen, neuer Gebilde mit sich: denn dem Vereinen liegt stets, als das Ursprüngliche, das Unterscheiden zugrunde. Nicht die Zahl der Erlebnisse und damit der Vorstellungen, sondern ihre Deutlichkeit, ihre Einheitlichkeit ist wichtig, sonst könnte Schiller niemals die Schweiz beschrieben haben, ohne je dort gewesen zu sein. »Nicht auf die Extensität des Erlebens, sondern auf die Intensität kommt es an« [2]) und einen Beleg dafür, daß nicht das »Was«, sondern

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 416.

[2]) Kurt Martens, Literatur in Deutschland S. 68. Verlag Egon Fleischel, Berlin.

nur das »Wie« bei dem Erleben des Dichters in Frage kommt, geben Thomas Manns Worte: »Sie überschätzen die Vorteile, welche eine normale Erkenntnisfähigkeit aus täglicher, gewohnheitsmäßiger Anschauung zieht, und sie unterschätzen die seltenen und guten Dinge, die man Intuition und Beobachtung nennt. Wenn ich zwanzig Minuten lang einem Wittelsbacher zugesehen habe, wie er in einem Ballsaale Cercle hält, oder Wilhelm dem Zweiten, wie er eine Grundsteinlegung vornimmt, so habe ich intensivere, wesentlichere, mitteilenswertere Eindrücke von Fürstentum und Repräsentation gewonnen, als irgendein Hofmarschall in zwanzig Dienstjahren gewinnt«[1]).

Wir kommen nun dazu, die Seele des Dichters als gegenständliches, als zuständliches Bewußtsein und in ihrem Zusammen von Gegenständlichem und Zuständlichem, d. h. als Gemüt zu betrachten.

Alles, was der Dichter erzählt, ist »anschaulich«, er gibt immer Vorstellungen von Anschaulichem, von Wahrnehmbarem, er ist »farbig«, »sinnlich«, »lebendig«, d. h. er gibt Vorstellungen von Einzigem und hütet sich vor dem »Allgemeinen«. Das Geheimnis seiner Wirkung liegt in »seiner Anschaulichkeit«, er kann nicht als Allgemeines, sondern er muß als Einziges, d. h. im Bilde, im Gleichnis ausdrücken, was ihn erfüllt. Diese Neigung, die nun einmal Tatsache ist, beruht auf der Deutlichkeit und Fülle der Vorstellungen von Anschaulichem, die bei jeder Gelegenheit dem Dichter sich aufdrängen, d. h. sie beruht letzten Endes auf der Deutlichkeit und Fülle der Wahrnehmungen selbst. Und diese Deutlichkeit der Wahrnehmung wiederum hat ihren Grund — abgesehen von der Aufmerksamkeit — in der physischen Beschaffenheit der Sinnesorgane und des Gehirns. Wir kommen hier auf die Feinnervigkeit und gesteigerte »Empfindungsfähigkeit« des Dichters, die oft die »Empfindlichkeit« im Gefolge hat. Der Künstler ist ein Mensch, der mit besonders feinem Ohr jedes Geräusch und jeden Ton hört, damit auch vorstellt und wiederzugeben vermag, der besonders deutlich und intensiv sieht, schmeckt, riecht, fühlt. Beispiele für diese außerordentliche Feinfühligkeit sind z. B. Shakespeare, Jens Peter Jacobsen, Oskar Wilde, der moderne Däne Johannes V. Jensen und unter den deutschen Dichtern — von Goethe und Mörike ganz zu schweigen — vor allem Annette von Droste-Hülshoff und unter den lebenden vielleicht Thomas Mann. Es ist bekannt, daß bei den verschiedenen Menschen die einzelnen »Empfindungskreise« eine verschieden große Rolle spielen. Die experimentelle Psychologie verwendet das für die Gedächtnisforschung und redet von einem mehr

[1]) Thomas Mann, Entgegnung. Kunstwart Jahrgang 23, Heft 13.

motorischen oder akustischen oder visuellen Gedächtnis. Ist für den Dichter — im Unterschied von dem Maler und dem Musiker — die große Rolle von beiden, nämlich von Gesichts- und Gehörsempfindung charakteristisch, so kann man doch, vornehmlich an lyrischen Gedichten, erkennen, daß der eine intensiver sieht als hört, während es bei dem anderen umgekehrt ist. Der eine wählt ein Wort mehr um des Klanges, der andere um der Gesichtsvorstellung willen, die es veranlaßt. Zu den ersten gehört Stephan George, zu den zweiten Richard Dehmel und ein großer Teil der allermodernsten Lyriker. Eine eingehende, halb literarhistorische Untersuchung über die Sinnlichkeit des Dichters könnte eine Menge lehrreicher Einzelheiten und Vergleiche zutage fördern, vor allem noch in bezug auf den Hautsinn, während Geruch und Geschmack nicht so sehr in Betracht kommen. Aber auch die Innenempfindung müssen wir hier, wo wir von der charakteristischen Deutlichkeit der einzelnen Empfindungen beim Dichter handeln, berücksichtigen. Auch ihre Rolle ist individuell verschieden; den Hinweis, wie weit sie im Bewußtsein eines Dichters mitwirkt, gibt uns der Stil, der Tonfall in der Prosa, der Rhythmus in der Lyrik. Ich las einmal von einem »style haletant«: ein sehr glücklicher Ausdruck; wir reden ja auch von »schwerflüssiger« oder auch »wuchtiger« Prosa oder von einem »beweglichen«, »hüpfenden« Stil. Wenn wir Stephan George mit Hofmannsthal vergleichen, so scheint der erste unbeweglich in seinem immer gleichmäßigen Strophenbau, ruhigen Blutes, ja »kalt« gegen den Anderen, in dessen schmiegsamen Versen — man denke z. B. an das Gedicht: »Es läuft der Frühlingswind durch kahle Alleen« — die Innenempfindung weit mehr beteiligt ist. Zwei unserer größten Lyriker: Platen und Mörike geben ein ähnliches Beispiel; in der Prosa Heinrich von Kleists meinen wir — nicht bildlich gesprochen! — den Pulsschlag und den Atem des Dichters zu spüren. Wir können also sagen: Charakteristisch für den Dichter ist die Deutlichkeit der Empfindungen (in erster Linie des Gesichts und des Gehörs) und damit der Vorstellungen von Empfindungen. Die Rolle, die der eine Empfindungskreis dabei gegenüber dem anderen spielt, ist individuell verschieden.

Indessen: »In der menschlichen Natur finden sich niemals rühmliche Eigenschaften, ohne daß zugleich Abartungen derselben durch unendliche Schattierungen bis zur äußersten Unvollkommenheit übergehen sollten«[1]). Der Gedanke, daß Feinnervigkeit zur Nervosität, Empfindsamkeit zur Empfindlichkeit werden kann, liegt nahe genug, und die körperliche Zartheit oder Reizbarkeit, die sich auf Klima,

---

[1]) Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.

Wohnung, Nahrung bezieht, und die wir oft genug an Dichtern finden, wird dadurch begreiflich. Eckermann berichtet: »‚Es ist eigen,‘ sagte ich, ‚daß man so häufig bei ausgezeichneten Talenten, besonders bei Poeten findet, daß sie eine schwächliche Konstitution haben.‘ ‚Das Außerordentliche, was solche Menschen leisten,‘ sagte Goethe, ‚setzt eine sehr zarte Organisation voraus, damit sie seltener Empfindungen fähig sei und die Stimme der Himmlischen vernehmen möge«.‘ Platons: »μαλθακίζεσθαι ἅτε ὢν κιθαρῳδός« [1]) wird am meisten charakterisiert in der Gestalt Tassos: so sagt Leonore (3. Aufzug, 4. Auftritt):

»Ihm fehlt's an tausend Kleinigkeiten, die
zu schaffen eine Frau sich gern bemüht.
Das schönste Leinenzeug, ein seiden Kleid
mit etwas Stickerei, das trägt er gern.
Er sieht sich gern geputzt, viel mehr, er kann
unedlen Stoff, der nur den Knecht bezeichnet,
an seinem Leib nicht dulden, alles soll
ihm fein und gut und schön und edel stehn.«

Antonio (5. Aufzug, 1. Auftritt):

»Die erste Pflicht des Menschen, Speis und Trank
zu wählen, da ihn die Natur so eng
nicht wie das Tier beschränkt, erfüllt er die?
Und läßt er nicht vielmehr sich wie ein Kind
von allem reizen, was dem Gaumen schmeichelt?
Wann mischt er Wasser unter seinen Wein?
Gewürze, süße Sachen, stark Getränke,
Eins um das andre schlingt er hastig ein,
und dann beklagt er seinen trüben Sinn,
sein feurig Blut, sein allzu heftig Reden,
und schilt auf die Natur und das Geschick.
Wie bitter und wie töricht hab' ich ihn
nicht oft mit seinem Arzte rechten sehn;
Zum Lachen fast, wär' irgend lächerlich,
Was einen Menschen quält und andre plagt.
‚Ich fühle dieses Übel,‘ sagt er bänglich
Und voll Verdruß. ‚Was rühmt Ihr Eure Kunst?
Schafft mir Genesung!‘ — Gut! versetzt der Arzt,
So meidet das und das! — ‚Das kann ich nicht.‘ —
So nehmet diesen Trank! — ‚O nein! der schmeckt
Abscheulich, er empört mir die Natur.‘ —
So trinkt denn Wasser! — ‚Wasser? Nimmermehr!
Ich bin so wasserscheu als ein Gebißner.‘ —
So ist Euch nicht zu helfen! — ‚Und warum?‘ —
Das Übel wird sich stets mit Übeln häufen,
Und wenn es Euch nicht töten kann, nur mehr
Und mehr mit jedem Tag Euch quälen. — ‚Schön!

[1]) Platon, Gastmahl.

Wofür seid Ihr ein Arzt? Ihr kennt mein Übel,
Ihr solltet auch die Mittel kennen, sie
Auch schmackhaft machen, daß ich nicht noch erst,
Der Leiden los zu sein, recht leiden müsse.'«

Unter den deutschen Dichtern läßt sich noch manch ein Beispiel für diesen Typus auffinden, denken wir nur an Nikolaus Lenau oder auch an die Romantiker, an E. T. A. Hoffmann. Wir stoßen hier schon auf die leiblichen Grundlagen für das Dichtertum, auf deren Betrachtung schon der Gedanke, daß nicht wenige hervorragende Dichter dem Wahnsinn verfallen sind, manche Forscher geführt hat.

Zu der leiblichen Beschaffenheit gesellt sich noch die Aufmerksamkeit als Bedingung für die charakteristische Deutlichkeit des Gegenständlichen, die wir vom Dichter behaupten. Der Dichter ist, wenn nicht seine eigenen Ideen ihn »beschäftigen«, d. h. im Blickpunkte des Bewußtseins stehen, sehr leicht und schnell aufmerksam. So erklärt sich uns die Empfänglichkeit für Wahrnehmungen einerseits, die Beobachtungsgabe des Dichters anderseits. Beobachten heißt nichts anderes, als seine Aufmerksamkeit willkürlich auf etwas richten.

Diese Aufmerksamkeit, die angeborene Freude und Teilnahme an allem Wahrnehmbaren, besonders an der Natur und ihrem Leben, teilt der Dichter mit dem Kinde, und zum Teil daher mag sich die Redensart von dem »kindlichen Gemüt« des Dichters schreiben. Wie sehr diese Aufmerksamkeit und Freude sich auch auf Gegenstände der bildenden Kunst richtet, wird jeder empfunden haben, der einmal im Goethehaus in Weimar geweilt, und ich selber habe das gleiche in dem Heim manches lebenden Dichters, z. B. Gerhart Hauptmanns, beobachten können. Die große Aufmerksamkeit auf die Dingwelt überhaupt scheint mir keiner besonderen Erwähnung zu bedürfen, aber ich möchte nicht unterlassen, an dieser Stelle auch auf das Interesse und die mitunter sehr auffallende Liebe für Tiere hinzuweisen, wie sie z. B. in Goethes Gesprächen mit Eckermann und noch mehr in Hebbels Tagebüchern, in den Berichten über sein Eichhörnchen, hervortritt; ähnlich verhält es sich bei Annette von Droste-Hülshoff, und ein besonderes Beispiel für die heutigen Dichter ist wieder Thomas Mann. In mancherlei Sagen und Erzählungen zeigt sich der Dichter stets als Freund der Tiere (Orpheus, Walther von der Vogelweide).

Mit der durch die Beschaffenheit der Sinnesorgane und die Aufmerksamkeit bedingten Deutlichkeit des Wahrgenommenen ergibt sich aber auch die Schärfe und Genauigkeit des Gedächtnisses und aus ihnen wiederum der für Wahrnehmbares entwickelte Verstand und die Möglichkeit des Bildens.

Wenden wir uns jetzt der Seele des Dichters als zuständlichem Bewußtsein zu. Wir kennen nur zwei Bestimmtheitsbesonderheiten des zuständlichen Bewußtseins: Lust und Unlust, die eine jede dem Grade nach mannigfach verschieden sein können. Das Zuständliche der Seele ist in jedem Augenblicke nur eines, entweder Lust oder Un-

lust — niemals beides zusammen. Die Behauptung von »zusammengesetzten« und »gemischten Gefühlen« weisen wir ab [1]).

Was die Menschen in bezug auf das zuständliche Bewußtsein voneinander unterscheidet, ist nur die jeweils individuell verschiedene Weise, das Zuständliche überhaupt stärker, »intensiver«, oder schwächer zu haben. So kennzeichnet den phlegmatischen Menschen — abgesehen von anderem — die geringe Stärke seiner Lust und Unlust. Für den Dichter ist die große und auffallende Stärke des Zuständlichen charakteristisch. Jenes »himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt« gilt in erster Linie von ihm. Er ist jener, dem an dem gleichen Gegenstande intensiver sich zu freuen und weit mehr zu leiden gegeben ist, als dem Durchschnittsmenschen. Diese Tatsache klingt auch aus Schopenhauers Wort: »Der, in welchem der Genius lebt, leidet am meisten« [2]). Dem Dichter steht damit auch das Zuständliche sehr im Blickpunkt des Bewußtseins; das ausgeprägte Gedächtnis für Lust und Unlust, zusammen mit der Stärke, in der die eine oder die andere sich jedesmal einstellt, machen den besonderen Verstand für das Zuständliche aus, d. h. die Fähigkeit, noch zwischen den feinsten Abstufungen von Lust oder Unlust zu unterscheiden, von der wir schon gesprochen haben. Auch hierfür haben wir die letzten Bedingungen in der Beschaffenheit des Gehirns zu suchen — besondere Fragen, deren Behandlung wir den Medizinern und Gehirnforschern überlassen müssen.

Da die Seele nun niemals gegenständliches Bewußtsein allein oder zuständliches Bewußtsein allein ist, sondern stets beides zusammen, so haben wir noch dies Zusammen, das »Gemüt«, wie es für den Dichter charakteristisch ist, zu betrachten. Das Resultat ergibt sich aus dem Vorhergehenden. Das Gemüt eines Menschen, das ist »die in ihm gelegene besondere Bedingung für die Eigenartigkeit seines Gefühls und seiner Stimmung« [3]), beruht auf der Leibesbeschaffenheit und dem Gedächtnis. »Wir verstehen dies, weil wir wissen, daß ja die in der Leibesbeschaffenheit unmittelbar sich gründende Innenempfindung ein unbestrittenes wichtiges Stück in Gefühl und Stimmung ist. Daß aber auch das Gedächtnis von bestimmender Bedeutung für die Eigenart des Gemütes sei, kann ebensowenig geleugnet werden. Denn da der jeweilige Gemütszustand nicht nur das Gegenständliche, das wir Innenempfindung nennen, umfaßt, sondern auch das, was wir Vorstellung nennen, so erscheint damit schon dem Gedächtnis ein

---

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. §§ 33 ff.
[2]) »Die Welt als Wille und Vorstellung«, Buch III.
[3]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 41, S. 393.

bedeutsamer Platz unter den Bedingungen des jeweiligen Gemütszustandes eingeräumt«[1]).

Fassen wir das früher Gesagte zusammen, so kommen wir zu der Behauptung, daß das Gemüt des Dichters in besonders hohem Grade lebhaft und leicht erregbar ist, d. h. daß er besonders stark in Gefühlen und Stimmungen ist — eine Feststellung, welche die Tatsachen des Lebens die Menschheit schon hundertfach gelehrt haben.

Das bisher Gesagte sei bestätigt durch das Wort Hebbels: »... meine dichterische Natur, die allerdings an sich, da sie vermöge der bloßen Vorstellung das Geheimste menschlicher Situationen und Charaktere in sich hervorrufen soll, eine größere Rezeptivität als die gewöhnliche voraussetzt.«

Fragen wir uns nun noch, wie es um die Seele des Dichters als »Wille« bestellt ist. Da mit der Stärke des Zuständlichen und der Deutlichkeit des Vorgestellten der Grund des Wollens, das Auftreten des »praktischen Gegensatzes«, des Gegensatzes zwischen augenblicklicher tatsächlicher Unlust und vorgestellter Lust, verbürgt ist, können wir von vornherein sagen, daß der Dichter ein häufig und stark wollender Mensch sein wird. Biographien von Dichtern, die Schilderung eines Dichters, wie Goethes Tasso sie bietet, zeigen starkes Wollen, Trotz, Hartnäckigkeit, Eigensinn, Zähigkeit einerseits, Energielosigkeit, Schlaffheit, Wankelmut, »Willensschwäche« anderseits. Das letztere wird erklärlich, wenn man bedenkt, daß ein Mensch, der sehr zahlreiche, deutliche und wechselnde Vorstellungen hat, nicht lange an der einen festhält, bald dies, bald jenes vorstellt und auch »will«. Dieser Wankelmut, diese Unberechenbarkeit (denken wir nur wieder an die Romantiker) sind also die Kehrseite einer Tugend, entspringen aus derselben Quelle, wie der Reichtum der künstlerischen Einfälle. Umgekehrt aber bringt es gerade die Deutlichkeit des Vorgestellten und damit das leidenschaftliche Wollen, das sich an seine Verwirklichung knüpft, mit sich, daß eine andere Vorstellung, z. B. eine Hemmungsvorstellung, neben der ersten nicht aufkommt, oder doch wenigstens nicht in den Blickpunkt des Bewußtseins treten kann — und so wird die Unüberlegtheit, Tollkühnheit usw. im Handeln begreiflich. Zahlreiche Beispiele stehen dafür jedem zur Verfügung.

Hiermit wollen wir nun durchaus nicht den romantischen, nicht ganz einwandfreien Typus des Dichters, »des Künstlers« behauptet haben — im Gegenteil. Es handelt sich allein darum, Anlagen aufzuzeigen und zu erklären. Wie weit Zucht und Selbsterziehung sie zu gestalten vermögen, wie weit sie überhaupt nach außen sichtbar werden müssen, wie weit, gerade im Gegensatz zu früheren Generationen, die Dichter unserer Tage vielleicht ein Beispiel für die

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 41, S. 393.

Überwindung jener »Anlagen« sind —, das sind Fragen, die weit über den Rahmen unserer Untersuchung hinausgehen.

Es ist nicht nur klar, daß den Dichter heftiges Wollen charakterisiert, sondern auch, daß sein Wollen häufig dem Wünschen Platz machen wird und Platz machen muß. Der Grund dafür ist in erster Linie in der Kühnheit oder Absonderlichkeit des Gewollten, d. h. der im Lichte der Lust vorgestellten Veränderung zu suchen. Ja, dieser Umstand, daß auf des Dichters Wollen häufig das Wünschen folgt, anstatt daß es zum Wirken kommt, ist zum Teil Voraussetzung für das Dichten. »Wir schreiben nur von unserer Sehnsucht[1].« Wer alles hat, was er begehrt, wer im praktischen Leben sich »auswirkt« und »Befriedigung« findet, der wird kein Verlangen spüren, alles in der Kunst noch ein zweites Mal zu haben oder dadurch, daß er es schildert, sich von seinem Leiden zu befreien. So macht auch der gewöhnliche Sterbliche nur Verse, solange er das Mädchen, das er liebt, nicht hat. Ist er am Ziel seiner Wünsche, so hat zwar nicht die Liebe, wohl aber das Dichten aufgehört.

Die Vorstellung, die dem Dichter am meisten im Lichte der Lust steht, heißt aber: Dichten schlechtweg, und wie es nun auch im allgemeinen um sein Wollen dem praktischen Leben gegenüber bestellt sein möge, in Ansehung des eigenen Werkes ist sein Wille »stark«, »zäh« und »beharrlich«: das lehrt ein Blick in die Manuskripte, das lehren die Berichte der Dichter von schwerer, mühevoller Arbeit, das zeigt die Literaturgeschichte: nach manchen Jahren erst sind Werke vollendet worden, nach immer wieder aufgenommener Arbeit. Wir werden sehen, daß das Wirken des Willens, das hierbei in Betracht kommt, vor allem ein vermitteltes Wirken der Seele auf sich selbst ist; denn darum handelt es sich beim »sich etwas ausdenken« oder erfinden wollen. Die Seele des Dichters als wollendes Bewußtsein kennzeichnet besonders das auf sich selbst Wirken-Wollen.

Wissen wir nun, welche allgemeinen Merkmale wir für die Seele des Dichters als Verstand, Gemüt und Wille feststellen konnten — Merkmale, die letzten Endes auf physiologischer Grundlage ruhen — so mag noch eine Frage auftauchen: wie ist die Sprachbegabung, die doch mit zu den Hauptkennzeichen des Dichters gehört, zu erklären? Haben wir nicht bisher die allgemeinen Vorbedingungen für jenen ersten Teil des Dichtens, das »Phantasiegebilde-Haben«, berücksichtigt und das Ausdrücken ganz außer acht gelassen?

Sprachbegabt ist, wer genau in Worten wiederzugeben weiß, was er meint, d. h. »hat«. Dazu gehört in erster Linie das Vereinen,

[1]) Hans von Hülsen, Ein Solo, Erzählung.

»Kombinieren« von Worten und Sätzen zu Gebilden, bis der Ausdruck der Vorstellung dessen, was man hat, völlig »entspricht«; das Vergleichen des Ausdrucks mit dem betreffenden Bewußtseinsbesitz lehrt, ob der Ausdruck wirklich »entsprechend« ist oder nicht. Das Kombinieren von Worten ist möglich durch einen großen Wortschatz, d. h. das betreffende Bewußtsein hat eine große Zahl von Wortvorstellungen, es hat ein starkes Gedächtnis für Worte. Das beruht seinerseits auf der Deutlichkeit, mit der ein Mensch jedes Wort gehabt hat: als Klang, als vorgestellte Wahrnehmung, als Bewegung der Sprechwerkzeuge. So hat bei synonymen Wörtern der sprachbegabte Mensch jedesmal eine besondere, von dem anderen Ausdruck deutlich unterschiedene Vorstellung. Das besondere Gegenständliche und das Wort, das es bezeichnet, sind ihm in festem Zusammen gegeben, so daß, nach dem Gesetz des Vorstellens, das eine das andere als Vorstellung leicht veranlaßt. Das Vergleichen dessen, was man in der Vorstellung hat, mit dem Ausdruck im Worte bildet, wie wir noch später sehen werden, einen Teil jener μίμησις, die im Dichten liegt. Die besondere, vielleicht auf Eigenschaften des Gehirns beruhende Beziehung des Dichters zum Wort, die Fähigkeit zum restlosen sprachlichen Ausdruck einmal, und zweitens die ihm eigentümliche Lust daran müssen wir als Tatsachen anerkennen, die nicht außer acht zu lassen sind. Die Gründe für diese besondere Begabung sind schon in dem früher Gesagten mit enthalten.

Es gehört aber nicht zu meinem eigentlichen Thema, die Sprachbegabung genauer zu untersuchen: mir liegt nur daran, hier zu betonen, wie diese Fähigkeit aus den übrigen Bestimmtheiten der Seele, der besonderen Eigenart der Wahrnehmung, des Gedächtnisses, des Verstandes sich erklären läßt und mit deren physischen Bedingungen zusammenhängt.

Überblicken wir, was wir über die Seele des Dichters im allgemeinen feststellen konnten, so zeigt sich: nicht in irgendeiner besonderen, mysteriösen Anlage, sondern nur in der eigentümlichen Besonderung der allgemeinen Bestimmtheiten des Bewußtseins sind die letzten Bedingungen für das Dichtertum zu suchen. »Der Dichter, der die unendlich schwierige Aufgabe hat, die Seele in ihren flüchtigsten und zartesten Fasern zu fixieren, den Geist in jeglicher seiner oft bizarren Masken auf das Unvergängliche zu reduzieren, und dies Unvergängliche ... plastisch als Charakter hinzustellen, darf in keinem Gebiet fremd sein, was zu Seele und Geist in irgendeinem Bezug steht« (Hebbel, Tagebücher).

Der Dichter hat nur in besonderer Weise, was alle anderen auch haben, und denken wir an den Begriff der Poesie, »der kein anderer

ist, als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben«[1]), so begreifen wir, daß von ihm, dem Dichter, in erster Linie das Wort gelten kann: *Homo sum, humani nil a me alienum puto,* und wir können dem Worte Schopenhauers zustimmen: »Ist doch überhaupt der Dichter der allgemeine Mensch: alles, was irgend eines Menschen Herz bewegt hat und was die menschliche Natur, in irgendeiner Lage, aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet, ist sein Thema und sein Stoff; wie daneben auch die ganze übrige Natur«[2]).

II.

> **»Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folgen hat, steht in niemandes Gewalt und ist über alle irdische Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat.«**
> **Goethe zu Eckermann.**

Wie und wann geschieht es nun, daß ein so veranlagtes menschliches Bewußtsein, wie wir es kennen gelernt haben, zum »Dichten« kommt? Wir hören von der plötzlichen »Eingebung«, dem »Einfall«, aber auch sonst, da immer dem Wirken das Wollen und dem Wollen das Wirkung-Erfahren vorausgeht, wissen wir, daß wir es zunächst mit einer leidenden, empfangenden Seele zu tun haben, mit einem Bewußtsein, das Phantasiegebilde hat. Es steht jetzt, was man gewöhnlich mit dem nicht unglücklichen Ausdruck »Konzeption« benennt, zur Erörterung. Dieser Ausdruck bezeichnet jedoch zweierlei Verschiedenes, nämlich das einmal Konzipierte, das man »empfängt« — anderseits aber auch das Konzipieren, das Empfangen. Wir werden darum nacheinander das Konzipierte, d. h. die dichterische Phantasievorstellung und ihre Entstehung, dann aber das Konzipieren der Betrachtung unterwerfen.

Daß einem Dichter nicht im Augenblick ein ganzer Roman, oder ein Drama, oder auch nur ein Gedicht mit allen Einzelheiten einfällt, gegeben wird, ist offenbar. Was ist es also, was das Bewußtsein empfängt, da es nicht sofort das ganze Werk auf einmal »hat«? Zweifellos das, worauf das Werk sich aufbaut, worauf es in allen Teilen hinzeigt, den Ausgangspunkt, die Grundlage des Werkes. Nun wissen wir aber: ein Kunstwerk beruht darauf, daß es Seelisches zum Ausdruck bringt, daß es Vorstellungen von Gefühlen und Stimmungen

---

[1]) Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. [1906, Inselverlag, S. 556.]

[2]) Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Buch III, § 51, Ausg. von Reclam S. 329 f.

vermittelt, gibt (für den Genießenden), daß es sie »reproduziert«, wiedergibt (für den, der das Kunstwerk wirkt).

Die Grundlage eines Werkes, das Konzipierte, ist immer eine Vorstellung von Gefühlen und Stimmungen. Wir nennen also die wirkende Bedingung des Dichtens die dichterische Vorstellung, nicht aber dieser Vorstellung »bestimmende« Bedingung[1]) (das »Erlebnis«), die »Konzeption«. Es handelt sich also um eine Vorstellung von Gefühlen und Stimmungen, und wer mir entgegenhält, »daß man doch auch das Tatsächlich-Haben, Wirklich-Haben einer Wahrnehmung, einer Stimmung oder eines Gefühls ein Konzipieren nennen könne, da daraus das Dichten ja unmittelbar hervorgehe« — was auf die Redensart »aus einem Erlebnis heraus schaffen« hinausläuft —, dem ist zu antworten: jemand, der am Meere steht, der es sieht, hört, riecht, fühlt und große Freude hat, dem ist in dem Augenblick, wo er anfängt, darüber zu dichten, alles das nicht nur als tatsächliche Wahrnehmung und als tatsächliches Zuständliches, sondern auch noch dazu als Vorgestelltes, wie wir noch sehen werden, sogar hauptsächlich als dieses Vorgestellte gegeben. Kann uns doch sehr wohl etwas als Wahrgenommenes (oder tatsächliche Lust) und gleichzeitig auch als Vorgestelltes (oder vorgestellte Lust) gegeben sein[2]). Die Beobachtung, daß jemand in solchem Augenblick die Lider schließt oder die Hand über die Augen legt, um eben klar und deutlich die Vorstellung zu erfassen, bestätigt das nur. Die plötzliche Zerstreutheit und gänzliche geistige Abwesenheit, die man oft von Künstlern berichtet hat, der starre, »nach innen gekehrte« Blick eines produzierenden Künstlers, wie ihn der Klingersche Beethoven zeigt, die Beobachtung, daß auch der Maler bei der Betrachtung seines Gegenstandes immer wieder zwischendurch die Augen schließt —, beweisen sie nicht, daß es sich um sogenanntes »Innerliches«, d. h. um Vorgestelltes handelt? Die bestimmende Bedingung dieser Vorstellung, hier z. B. der Anblick des Meeres, das Erlebnis, müssen wir von der Konzeption, das ist hier von der Vorstellung des Erlebnisses, die allein das Dichten bewirkt, scharf trennen.

Was können wir nun noch von dieser Vorstellung aussagen? Zunächst, daß die ganze Aufmerksamkeit auf sie gerichtet ist, daß sie im Blickpunkte des Bewußtseins steht. Sie »beherrscht« den Betreffenden, sie nimmt ihn »ganz und gar gefangen«, so daß vor der dichterischen Vorstellung die ihr zugrunde liegende Wahrnehmung, hier z. B. der tatsächliche Anblick des Meeres, zurücktreten muß. Auf

---

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 28, S. 221 ff.

[2]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 368.

diesen Punkt und seine Bedeutung werden wir noch einmal im Laufe der Darstellung geführt werden.

Ferner aber ist die dichterische Vorstellung, das Konzipierte, dem betreffenden Bewußtsein mit intensiver Lust verbunden, wie sich später noch deutlich zeigen wird. Würde es doch sonst nimmermehr zum »Festhalten«-Wollen dieser Vorstellung kommen [1]).

Drittens muß diese Vorstellung als eine Einheit dem Bewußtsein gegeben sein, die dem späteren Werk zugrunde liegt, seinen Schwerpunkt und sozusagen des Werkes »Einheit stiftende Vorstellung« bildet. Solange noch keine solche Vorstellung da ist, kann man auch nicht von der eigentlichen Konzeption reden.

Diese Einheit ist aber endlich auch in jedem Fall eine neue Einheit, d. h. Phantasiegebilde und nicht Erinnerungseinheit [2]). Eine im Wort festgehaltene Erinnerungseinheit, die Seelisches ausdrückt, z. B. ein fesselnder Schlachtbericht, der Zeitungsbericht eines Augenzeugen bei einem erschütternden Vorgang, ein Brief, Memoiren, Tagebucherzählungen werden von uns nicht Dichtung genannt. Der Dichter tut mehr als bloß »Wiedererzählen«. »Eine Tatsache läßt sich ebensowenig zu einer Geschichte, wie die Gesichtszüge eines Menschen zu einem Bildnis bloß abschreiben. Wie in dem organischen Bau und dem Seelenausdruck der Gestalt, gibt es in dem Zusammenhang einer einfachen Begebenheit eine lebendige Einheit, und nur von diesem Mittelpunkte aus läßt sie sich auffassen und darstellen« [3]). Nicht allein, wenn ein Dichter etwas »frei erfunden« hat (in diesem Falle ist es selbstverständlich), sondern auch, wenn er etwas, was er erlebt hat, als Dichtung, wie man zu sagen pflegt, »wiedergibt«, ist die Konzeption eine neue Einheit. Dies Erfassen, dies Finden jener »lebendigen Einheit« ist es eben, was den Dichter von anderen unterscheidet. »Die Wirklichkeit soll die Motive hergeben, die auszusprechenden Punkte, aber ein schönes belebtes Ganzes daraus zu bilden, ist Sache des Dichters« (Goethe zu Eckermann). »Es ist nichts böse oder gut, das Denken macht es erst dazu,« heißt es im Hamlet, und ebenso wie von dem Bösen und dem Guten gilt dies auch von dem Poetischen. Das Kunstwerk ist etwas in sich Geschlossenes, ein Gebilde, in dem jedes Einzelne notwendig, in dem alles unter einer Gesetzmäßigkeit steht. Die Wirklichkeit aber, das Leben, kann uns ein solches in sich Geschlossenes, Abgeschlossenes, wie ein Kunstwerk es ist, nicht geben, sondern wir müssen es erst gewinnen. Die bloße Erinnerung an einen Vorgang ist

---

[1]) Vgl. S. 51, 52.

[2]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 32.

[3]) Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung. Inselverlag 1906, S. 41.

also niemals schon etwas Dichterisches, d. h. niemals ist sie eine Konzeption, sondern höchstens die Veranlassung dazu. »Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes oder (wenn Sie wollen) das Anwehen eines befruchteten göttlichen Odems« (Goethe zu Eckermann). Dem Kunstwerk liegt mehr als die bloße, getreulich entsprechende Vorstellung eines schon einmal Gehabten zugrunde. »Denn wir verlangen den treuen Spiegel des Lebens, der Menschheit, der Welt, nur verdeutlicht durch die Darstellung und bedeutsam gemacht durch die Zusammenstellung«[1]). Durch diese Bedeutsamkeit, durch die bewußt gesetzten Beziehungen unterscheidet sich die Vorstellung, die wir Konzipiertes, Phantasiegebilde, d. h. »Neues« nennen, von der bloßen Vorstellung des der Dichtung mitunter zugrunde liegenden Erlebnisses, nämlich von der Erinnerungseinheit.

Ein Bild sei mir erlaubt: vergleichen wir, was wir erleben, mit einer fortlaufenden Geraden, so kann uns wohl später, in der Vorstellung, eine bestimmte, abgegrenzte Strecke dieser Geraden als Einheit, also als »Erinnerungseinheit« gegeben sein. Damit diese aber Grundlage einer Dichtung, Konzeption werde, muß sie zu einem in sich geschlossenen Ganzen, also, im Bilde gesprochen, zu einem Kreise werden. Und wie der Kreis gegenüber der Strecke ein neues Gebilde ist, so ist auch die dichterische Konzeption auf Grund eines Erlebnisses, eines früher Gehabten etwas Neues gegenüber der »Erinnerungseinheit«.

Zusammenfassend sagen wir: Die dichterische Konzeption ist eine Vorstellung, und zwar ein Phantasiegebilde, das ein Zuständliches, »Lust« hervorruft, im Blickpunkt des Bewußtseins steht, und als wirkende Bedingung und einheitstiftende Vorstellung des Werkes angesehen werden muß.

Die grundlegende Bedeutung der Konzeption für das künftige Werk sei noch durch zwei Worte belegt: »Bei jedem Kunstwerk, groß oder klein, bis ins kleinste, kommt alles auf die Konzeption an« (Goethe). Jakob Wassermann, der moderne Romandichter, sagt in seinem Essay »Die Kunst der Erzählung«: »Die Kraft der Vision im Dichter bestimmt die Kraft des Werkes, ihre Dauer und Unvergeßlichkeit aber seine Harmonie.«

Es hält nun schwer und ist der Sache nach nicht möglich und auch nicht nötig, dies Vorgestellte noch im besonderen hier genau zu bestimmen. Zwei Bemerkungen nur seien noch angefügt.

---

[1]) Artur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Buch III, § 51. Reclam-Ausg. S. 333.

Ich kann nur ein einziges Gefühl, nur eine einzige Stimmung vorstellen, das ist das Kennzeichen des Lyrischen. Stelle ich mehrere Gefühle und Stimmungen in einer Folge vor, so haben wir die Art des Epischen, der erzählenden Kunst. Ihr Kennzeichen ist das Nacheinander. Stelle ich ferner gleichzeitig verschiedene, entgegengesetzte, auch rasch wechselnde Gefühle (wie vor allem »Affekte«[1])) und Stimmungen vor, so sind wir beim Dramatischen. Wir können also, um die Konzeption in ihrer Besonderung zu kennzeichnen, sehr wohl von ihr als lyrischer, dramatischer oder epischer Vorstellung sprechen.

Das soll nun durchaus nicht heißen, daß durch die Konzeptionsvorstellung die Dichtungsgattung gleich mit vorbestimmt sein müßte. Das ist, wenn auch häufig, so doch nicht immer der Fall: aus einer dramatischen Vorstellung kann ein lyrisches Gedicht erwachsen (z. B. das Gedicht »Edward« aus den »Stimmen der Völker in Liedern« von Herder) oder eine Novelle (z. B. Konrad Ferdinand Meyers »Das Amulett«); aus einer lyrischen Konzeption kann eine Novelle entstehen, wie z. B. häufig bei Storm, der den gleichen Stoff mehrere Male, in einem Gedicht und in einer Novelle, behandelt hat. Augenblicklich handelt es sich uns nur darum, das Konzipierte in bezug auf die verschiedenartigen Vorstellungen von Gefühlen und Stimmungen zu gliedern.

Einige Beispiele mögen das Gesagte noch erläutern: Heinrich Heines Gedicht »Im Rhein, im heiligen Strome« oder Lenaus »Der offene Schrank«, ferner »Das verlassene Mägdlein« von Eduard Mörike, »Über allen Wipfeln ist Ruh'« von Goethe — sie geben alle nur eine einzige Stimmung, ein einziges Gefühl wieder. Aus diesem Grunde, weil es nur ein Gefühl oder eine Stimmung ausdrückt, und es nicht möglich ist, dieses lange mit gleicher Intensität festzuhalten, ist das lyrische Gedicht seinem Wesen nach kurz, Länge ist eine Gefahr.

Es gibt sogenannte »lyrische« Gedichte, die nur scheinbar lyrisch sind und in Wirklichkeit epischen Charakter haben. Dahin gehört z. B. Schillers »Spaziergang«. Daß diese drei Gebiete des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, so sehr sie der Art nach auch verschieden sind, keine scharfen Grenzen gegeneinander haben, bedarf kaum einer besonderen Erwähnung.

Daß der Roman, die Novelle, daß alle Epik Handlungen, Ereignisse, Charaktere erzählend entwickelt und so eine Folge von Gefühlen und Stimmungen gibt, wissen wir längst. In Goethes »Werther« z. B. genießen wir eine fortschreitende Reihe von Gefühlen und Stimmungen, die am Schluß alle zusammen als unsere Vorstellung das Gegenständliche eines tiefen Gefühles, einer großen Ergriffenheit vor diesem Ablauf eines Schicksals ausmachen. Jeder Roman bringt uns

---

[1]) »Affekt« bedeutet uns »ein Seelisches, das sich als eine besondere Gefühlsreihe, d. h. als eine ununterbrochene Folge von verschiedenen Gefühlen mit gemeinsamem maßgebenden Gegenständlichen darstellt« (Rehmke, Lehrb. der allgem. Psychol. S. 387).

Gefühle und Stimmungen im Nacheinander, in ruhiger Folge als Vorstellung.

Das Wesen des Dramatischen dagegen besteht in dem Aufeinander- und Gegeneinanderwirken menschlicher Seelen; dramatisch ist eine Vorstellung verschiedener, entgegengesetzter und insbesondere wechselnder Gefühle (wie auch Affekte) und Stimmungen. Die große Gerichtsszene im »Kaufmann von Venedig« ist darum so sehr dramatisch und so sehr Gegenstand unserer leidenschaftlichen Erregung, weil wir die ganz entgegengesetzten Gefühle der beiden verkleideten Frauen einerseits, Shylocks anderseits, drittens des Volkes vorstellen. Die Rede Mark Antons in »Julius Cäsar«, der Gegensatz der Gefühle, das schnelle Umschlagen der Volksstimmung sind im höchsten Grade dramatisch —, und denken wir endlich an die dramatische Szene der ersten Begegnung Hamlets mit seinem Vater: im krassen Gegensatz stehen die Gefühle der Begleiter des Prinzen, die Gefühle des toten Vaters und die Hamlets selbst, in dessen Seele Grausen, Mitleid und Mißtrauen wechseln.

Die Konzeption können wir jedoch noch nach einem anderen Gesichtspunkte, nämlich danach, ob sie eine Vorstellung von Allgemeinem oder von Einzigem, eines Problemes oder einer Fabel sei, betrachten. Dem einen Dichter ist Einziges, irgendein seltsames Ereignis, kurz: eine Fabel, dem anderen Allgemeines, ein Problem zunächst gegeben. Den einen z. B. ergreift das ungeheure Ereignis der Ermordung Wallensteins, den anderen das Problem, wie eine hervorragende Persönlichkeit im Kampfe mit der Macht des Althergebrachten und der Gewohnheit zugrunde geht. Während den einen der Gedanke an das seltsam verknüpfte Schicksal verschiedener Menschen von verschiedenen Konfessionen und Rassen, das sich auf dem Boden des mittelalterlichen Palästina abspielen konnte, zur Gestaltung und Darstellung treibt, bewegt den anderen das Problem des religiösen Glaubens, und er sucht es, eingekleidet in eine Begebenheit aus der damaligen Zeit, vorzuführen und zu lösen (Lessings »Nathan der Weise«).

Thomas Mann z. B. ist, wie aus seinen eigenen Worten hervorgeht, nicht etwa durch Zufall darauf verfallen, in dem Roman »Königliche Hoheit« auch einmal ein fürstliches Milieu aus reiner Freude daran abzuschildern, sondern ihm lag daran, eine »durch und durch artistische Existenz« darzustellen, wofür ihm das Leben eines Fürsten nur die Einkleidung, das tiefe und willkommene Symbol abgab.

Der eine also geht vom Allgemeinen, vom »Typischen« aus und sucht sich ein Einziges, an dem dies Allgemeine sich findet: er »erdenkt« sich z. B. eine menschliche Handlung, eine »Fabel«, die eine »Verkörperung«, ein Beispiel für seinen allgemeinen Gedanken bedeutet. Der andere dagegen stellt sich ohne weiteres Einziges vor

und drückt es in seiner Dichtung aus. Es liegt in der Natur der Sache, da niemals Einziges ohne ihm zugehöriges Allgemeines sich findet, daß ein solcher Dichter, ohne sich selbst darüber klar zu werden, auch ein Allgemeines, eine menschliche Allgemeinheit, ein Problem in seinem Werk zum Ausdruck bringt. Das Problem ist in solchen Fällen aber häufig so wenig neu oder so sehr allgemeiner Natur, daß es ohne besonderen Belang und besonderes Interesse ist gegenüber dem Einzigen, d. h. der Fabel, die uns erzählt wird. »Je individueller ein Gedicht ist, um so sicherer hat es neben der besonderen auch noch eine allgemeine Bedeutung« [1]. »Des Dichters Aufgabe ist's, das Besonderste aus dem Allgemeinsten herauszufühlen, umgekehrt auch das Allgemeinste aus dem Besondersten« (Hebbel in seinen »Tagebüchern«). »Allgemein und poetisch wird ein spezieller Fall allein dadurch, daß der Dichter ihn behandelt.« Wenn Goethe außerdem sagt: »Die Auffassung und Darstellung des Besonderen ist das eigentliche Leben der Kunst,« so müssen wir ihm beistimmen mit dem Zusatz, daß die Kunst in diesem »Besonderen« (d. h. für uns »Einzigen«) auch ein Allgemeines verkörpern kann, ja oft auch »auffassen und darstellen« will, das sich dem tiefer Blickenden nicht verschließen wird. Freilich ist die Darstellung von Allgemeinem, »Typischem« im Gleichnis, im Symbol, nicht die alleinige Aufgabe der Kunst. Wir kommen hier auf den tiefgehenden Unterschied zwischen dem Fabel- und dem Problemdichter, den Unterschied, den Schiller, von seiner besonders aufgebauten Weltanschauung ausgehend, in der Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« darzulegen strebte. Die Gründe für diese Verschiedenheit liegen in der seelischen, persönlichen Verschiedenheit und auch in der Gehirnstruktur der verschiedenen Menschen überhaupt. Es ist von Wichtigkeit zu betonen, daß dieser Unterschied schon in der Konzeptionsvorstellung sich offenbart, wenn es auch, je vollkommener nachher das Werk ist, desto schwerer sein wird, festzustellen, ob es aus der Fabel oder aus dem Problem entsprang: muß doch in beiden Fällen »Einziges« dargestellt werden, und vermag doch der große Fabeldichter in seinem »Einzigen« auch ein bedeutsames »Allgemeines« auszudrücken. Dieser beider Charaktere Gegensatz »wird immer weniger merklich, in einem je höheren Grad sie poetisch sind; denn die poetische Stimmung ist ein selbständiges Ganzes, in welchem alle Unterschiede und Mängel verschwinden« [2].

Derselbe Dichter vermag sowohl naive wie Problemdichtungen hervorzubringen. Denken wir z. B. an Lessings »Minna von Barn-

---

[1]) Hebbel, Tagebücher.

[2]) Friedrich Schiller, »Über naive und sentimentalische Dichtung«.

helm« und an »Nathan den Weisen«. Es wird niemals den reinen Typus des Problem- oder Fabeldichters, niemals ein Werk geben, das rein und allein die eine oder die andere Gattung darstellte; dennoch ist es nötig, die Unterschiede klarzustellen. Um unter diesem Vorbehalte zum Schluß Beispiele dieser Gestaltungen anzuführen, nennen wir Schiller einen Problemdichter, Goethe einen Fabeldichter; ebenso sind unter den neueren und neuesten Dichtern Hebbel, Ibsen, Thomas Mann als Vertreter der ersten, Storm, Liliencron, Gerhart Hauptmann als Vertreter der zweiten Gattung zu bezeichnen.

Wie aber kommt nun ein solcher Einfall, die Konzeption, zustande? Als ein Phantasiegebilde, d. h. als neue Einheit von früher Gehabtem, tritt das Konzipierte nach den Gesetzen des Bildens auf [1]).

Unserem gegenständlichen Bewußtsein ist in der Regel jedes Besondere mit mehrerem anderen, und zwar einmal mit diesem, das andere Mal mit jenem verknüpft gewesen. Die Vorstellung A z. B. ist einmal mit B, ein andermal mit H verknüpft. Weiter aber ist wohl B seinerseits nicht nur mit A, sondern zu anderen Malen mit G verbunden gewesen. Nun wissen wir nach dem Gesetze des Vorstellens [2]), daß jedes Gegenständliche des Bewußtseins dasjenige, mit dem zusammen es dem Bewußtsein früher eigen war, als Vorstellung wieder hervorrufen kann. Wir nennen das erste, wenn es wieder auftritt, dann die veranlassende Bedingung des zweiten als Vorstellung. Nun kann also die Vorstellung A die Vorstellung B und B seinerseits die mit ihr früher ja zu anderen Malen verknüpfte Vorstellung G hervorrufen; dem Bewußtsein bietet sich dann das Zusammen (A, B, G). Dieses kann nun eine wiedergehabte, schon bekannte Einheit sein, dann nennen wir sie Erinnerungseinheit; es kann aber auch eine neue, noch nicht gehabte Einheit sein. Dann sprechen wir von einem Phantasiegebilde. »Phantasie oder Einbildungskraft der Seele nennen wir die Möglichkeit, daß die vorstellende Seele Einheiten von früher Gehabtem habe, die als solche der Seele früher nicht eigen waren, und die wir daher Gebilde der Seele nennen« [3]).

So kommt z. B. ein Dichter von einer Kahnfahrt, die er mit gleichgültigen Menschen gemacht hat, er findet sich einsam zwischen Fremden sitzen, er denkt an seine Geliebte, die ihm fern ist, da mag ihn die ganz neue Vorstellung überkommen:

»Mein Lieb, wir schwammen zusammen
Traulich im leichten Kahn.«

---

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 32.

[2]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 29.

[3]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. § 32, S. 287.

Aus dem Zusammen der Vorstellungen (Wasserfahrt-ich) und (ich-Geliebte) entsteht das Gebilde, die neue Einheit (ich-Wasserfahrt mit der Geliebten). Man sagt, solches Bilden vollziehe sich »unbewußt«, und man hat recht, wenn damit ausgedrückt werden soll, daß ein Teil jener Vorstellungen unbemerkt sei, d. h. nicht im Blickpunkte des Bewußtseins stehe, und daß ferner das Auftreten einer Vorstellung, indem eine andere sie »veranlaßt«, doch durch Physisches, nämlich durch den verharrenden Gehirnzustand, also in vollem Sinne unbewußt gewirkt wird. Das besagt ein Wort Hebbels: »Der Zustand dichterischer Begeisterung (wie tief empfind' ich's in diesem Augenblick) ist ein Traumzustand; so müssen andere Menschen sich ihn denken. Es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiß«[1]).

Nun wird manch ein Dichter mir entgegenhalten können: nicht die große, einheitliche, grundlegende »Idee« für mein Werk ward mir auf einmal gegeben, sondern ein ganz kleiner nebensächlicher Einfall, eine Wortkombination, das Bild einer Geste z. B. war der Ausgangspunkt meiner Dichtung, die Konzeption, — und erst sehr viel später erstand mir die eigentliche »Idee« zu dem Werke. Dieser Einwand trifft wohl eine Tatsache, deutet sie aber falsch, denn er handelt nicht von der Konzeption selber, dem Gebilde, sondern von einem ihrer Glieder und von seinem Auftreten. Es ist ja selbstverständlich, daß ein dichterisches Gebilde nicht allein aus »einfachen« Vorstellungen, sondern sehr wohl wiederum aus Gebilden entstehen kann. »Entwürfe wurden aus Entwürfen reif« (Annette von Droste-Hülshoff). Diese einzelnen Gebilde gelten aber für unsere Betrachtung, die erst bei dem, was dem Werke unmittelbar zugrunde liegt, anhebt, ganz gleich allen anderen Vorstellungen des Bewußtseins, aus dem das Gebilde — eben die Konzeption — besteht. Wie viele Wandlungen die eigentliche »Idee« zu einem Werke durchgemacht hat, wie viele und zeitlich weit auseinanderliegende Elemente in ihr vereint sind — das sind besondere Fragen der Literaturgeschichte. Für uns genügt die Tatsache, daß das Konzipierte eine neue Einheit ist aus manchem früheren Gegenständlichen des Bewußtseins, dessen einzelne Herkunft uns hier nichts weiter angeht.

Wir betrachten daher auch nicht länger diese Vorstellung, die wir das Konzipierte oder die Konzeption nennen, sondern wenden uns jetzt einem anderen Punkte der Untersuchung, dem Konzipieren, zu. Wie und wann erhält der Dichter solche Vorstellung, die Konzeption?

Fontane erzählt von dem Entstehen eines seiner Gedichte: »Buch-

---

[1]) Hebbel in seinen Tagebüchern.

stäblich *stante pede*. Beim Ankleiden überkam es mich plötzlich, und ein Stiefel am Bein, den anderen in der linken Hand, sprang ich auf und schrieb das Gedicht in einem Zuge nieder« [1]). So erzählt Franz Grillparzer von dem Entstehen seiner »Ahnfrau«. Nachdem er acht bis zehn Verse gedichtet, ging er zu Bett: »Da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr und eine Fieberhitze überfiel mich. Ich wälzte mich die ganze Nacht von einer Seite auf die andere ... Des anderen Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit auf. Da fällt mir jenes Blatt Papier mit den Versen in die Augen. Ich setze mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst.« (Lange Zeit haben in Grillparzers Seele zwei Eindrücke vereinzelt nebeneinander gelegen: die Geschichte von dem Räuber, der, von den Häschern verfolgt, in ein Schloß flüchtet, wo er mit dem Kammermädchen ein Liebesverhältnis unterhält, und in dessen Zimmer er gefangen wird; der andere, ein Volksmärchen, wo die letzte Enkelin eines alten Geschlechtes vermöge ihrer Ähnlichkeit mit der als Gespenst umwandelnden Urmutter zu den schauderhaftesten Verwechslungen Anlaß gibt. »Einmal des Morgens, im Bette liegend, begegnen sich beide Gedanken und ergänzen sich wechselseitig. Ehe ich aufstand und mich ankleidete, war der Plan zur ‚Ahnfrau' fertig« [2]).)

Wir wissen aber auch anderseits, daß Dichter sich an den Schreibtisch setzen, mit der Absicht dichten zu wollen, daß sie tagelang leidenschaftlich und oft auch vergeblich um eine Konzeption ringen. »Es fehlt mir an Ideen, ich mag mir noch so viel im Kopfe wühlen, im Herzen und in den Sinnen, es kommt nichts heraus. Ich habe heut den ganzen Tag und bis jetzt damit verbracht, mich an allen Orten meines Arbeitszimmers zu rekeln, ohne auch nur eine Zeile schreiben zu können oder einen Gedanken zu finden, eine Bewegung! Leere, vollständige Leere!« [3]) So verlangte auch Hebbel nach einem Einfall: »Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahr vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefäßes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll« [4]).

Jenes Wirkungerfahren der Seele, das wir Konzipieren nennen,

---

[1]) Theodor Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig S. 657.

[2]) Angeführt nach Otto Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen. Leipzig 1907.

[3]) Flaubert, Briefe 117.

[4]) Hebbel, Tagebücher I, 105.

kann also ungerufen über uns kommen, es kann aber auch ein Wollen, das sich auf das »Gebilde-haben schlechtweg« richtet, ihm vorhergehen, also auch ein langes und mühevolles Ringen kann es sein, so wie Jakob zu Pniel mit dem Engel rang und sagte: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.« Ähnlich dem mittelalterlichen Mystiker in seiner Zelle, dessen Willen sich angespannt und leidenschaftlich auf eine Vision, auf eine Offenbarung richtete, bis sie ihm »von oben« zuteil ward, ähnlich ist hier das Ziel des Willens eine Wirkung in der Seele und zwar ein Vorstellungen-haben. In beiden Fällen handelt es sich um ein Wirken der Seele auf sich selber, nämlich auf das gegenständliche Bewußtsein. Wir müssen aber, wenn wir so von »Wirken der Seele auf sich selber« reden, immer im Auge behalten, daß dies Wirken ein vermitteltes ist: »Die Seele, die auf sich selbst stets nur ‚vermittelt' wirkt, wirkt . . . unvermittelt auf das Gehirn und dieses wirkt dann wieder unvermittelt auf die Seele: ohne die Gehirnvermittlung gibt es kein Wirken der Seele auf sich selbst. Unvermitteltes Wirken der Seele auf sich selbst nämlich ist schon wegen der Einfachheit der Seele als Einzelwesens schlechthin ausgeschlossen; die Vermittlung durch das Gehirn ist daher bei allem Wirken der Seele unabweislich, da überhaupt zum Wirken, wie wir wissen, stets zwei Einzelwesen nötig sind« [1]).

Die im Lichte der Lust vorgestellte Veränderung, auf die sich das wollende Bewußtsein bezieht, heißt: Gebilde schlechthin; aber gar nicht liegt in diesem Gewollten ein Gebilde besonderer Art schon vor: ich kann nicht die und die Vorstellung, z. B. einer Frau am Meere, vorstellen wollen, denn dann hätte ich diese Vorstellung ja schon in dem Augenblick, in dem ich sie doch erst haben will. Um etwas wollen zu können, muß ich dieses schon als Vorstellung haben. Das Haben der Vorstellung ginge also dem diese Vorstellung Habenwollen, zu dem die Vorstellung als Gewolltes ja gehören müßte, vorher, was ein Unding ist, denn was ich haben will, muß ich vorstellen. Sehen wir nun genauer zu: in welcher Weise wirkt dann der Wille hier, da sein Gewolltes doch nur Gebilde-haben schlechtweg ist? Was der Dichter sich »erzwingt«, ist nicht eigentlich das Konzipierte selbst, sondern zunächst nur »eine Lage der Seele«, in der er Einfälle haben kann, d. h. in der er mancherlei Vorgestelltes hat, das zu einer neuen Einheit dienen kann. Diese »Lage der Seele« ist aber vor allem die Stimmung. Der Dichter sucht Stimmung, um produzieren zu können, er »versetzt« sich in eine Stimmung »hinein«, deren er, für einen besonderen Plan, gerade bedarf. Aus der Stimmung erwächst ihm erst

[1]) Rehmke, Die Seele des Menschen, 4. Aufl., S. 46. Leipzig 1913.

dann der besondere dichterische Einfall. (Daß der Betreffende sich diesen Vorgang nicht klarzumachen braucht, liegt auf der Hand.)

Um es noch einmal zu wiederholen: das Konzipieren ist, wie schon der Name sagt, immer ein Erleiden und keine Tätigkeit der Seele, auch wenn ein Wollen dasselbe bewirkt.

Die Frage nach dem — mannigfach verschiedenen — Anlaß des Konzipierens gehört der Literaturgeschichte an. Ob die veranlassende Bedingung des Konzipierens oder des Konzipieren-Wollens eine Wahrnehmung, eine andere Vorstellung, der Rat eines Freundes (denken wir z. B. an Goethes Clavigo) oder ein Preisausschreiben in einer Zeitung ist — das liegt außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung. Ein Beispiel aber sei angeführt: Thomas Mann spricht von der Entstehung des »Peter Schlemihl« von Adalbert von Chamisso: »Zerstreuungsbedürfnis, Onkelgüte gegen ein paar Kinder, ein Reisemalheur, eine hingeworfene Bemerkung gelegentlich eines Buches, ein Scherz unter Freunden, Muße und Langeweile — das sind äußerst bescheidene Anlässe und Beweggründe für das Entstehen einer Dichtung, die man unsterblich nennen darf. Freilich, so entstehen Geschichten« [1].

Da all solches Gebilde-Haben auf einer lebhaften und wechselvollen Folge von Vorstellungen beruht, so ergibt sich, daß Zeiten, in denen ein solcher Wechsel von Vorstellungen des gegenständlichen Bewußtseins erschwert oder möglichst ausgeschaltet ist, für die Konzeption die denkbar ungünstigsten sind. So z. B. die starke Übermüdung (»Genie ist Ausgeschlafenheit,« sagt Thomas Mann einmal), so auch die Konzentration auf eine ganz bestimmte Sache. Wenn Hebbel vor seinem weißen Papier saß, um einen Einfall, eine »Idee« zu bekommen, dann hat er gewiß nicht in einem Buche gelesen, ein mikroskopisches Präparat betrachtet oder sich mit Rechenaufgaben beschäftigt, sondern sich dem »Schweifen der Gedanken« überlassen. Wissen wir doch auch von den einsamen und langen Spaziergängen der Dichter; das sagt doch nur: die Aufmerksamkeit soll durch nichts »gefesselt« werden, durch irgendeine besondere Vorstellung oder Wahrnehmung, die im Blickpunkt des Bewußtseins steht, wodurch der Wechsel von Vorstellungen und das Bilden erschwert, ja unmöglich gemacht wird. Darum ist jede Ablenkung störend und gefährlich. »Die Stimmung des Dichters hat zu viel vom Nachtwandler, sie wird ebenso leicht zerstört, wie der Traumzustand, in dem dies geschieht« (Friedrich Hebbel, Tagebücher).

Jeder Augenblick des Bewußtseins also, der ein maßgebendes

---

[1]) Thomas Mann in der Einleitung zu der Ausgabe »Peter Schlemihls wundersame Geschichte«. Verlag S. Fischer, Berlin.

Gegenständliches aufweist, das im Blickpunkt des Bewußtseins steht und die Aufmerksamkeit »fesselt«, kommt für das Konzipieren nicht in Frage und wir können sagen: Die Möglichkeit des Konzipierens ist nur in der Stimmung gegeben. Darum bedeutet auch, wie wir schon sahen, Konzipierenwollen zunächst Stimmung haben wollen. Redet doch auch Humboldt von der »Sammlung und Stimmung des Gemüts, welche die einzig mögliche Zurüstung zu künstlerischem Schaffen und Dichten ist« [1]). »... was wir am meisten, ja einzig brauchen: Stimmung« [2]).

Es ist ja bekannt, daß der Dichter die Stimmung braucht, daß er nicht arbeiten zu können sich beklagt, da ihm »die Stimmung fehle«. Stimmung ist der Zustand der Seele, in der außer dem besonderen Zuständlichen mancherlei besonderes Gegenständliches (in unserem Falle vor allem Vorgestelltes), aus dem aber keines als maßgebend heraustritt, dem Bewußtsein gegeben ist. »Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee« [3]).

Bei jedem starken Erleben, in tiefer Trauer oder in Todesgefahr, während jedes Gefühles überhaupt, es bestehe in plötzlichen körperlichen Schmerzen oder großer Freude oder in ängstlicher Spannung, es handle sich um Wollen oder um Affekte, wird niemand auf eine poetische Konzeption, d. h. auf eine Vorstellung von ganz anderen Dingen kommen; ja nicht einmal wird er sein eigenes Gefühl vorstellen:

> Das höchste Glück hat keine Lieder,
> Der tiefste Schmerz hat keinen Laut [4]).

Das Produzieren ist aber auch in minder ausgeprägten Fällen erschwert; sehr charakteristisch ist ein Wort aus Thomas Manns Novelle »Tonio Kröger«: »Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet und weil der ein Stümper ist, der glaubte, der Schaffende dürfe empfinden.« Und Schiller warnt: »Ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen ..., aus der sanften und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt.« Er muß »sich selbst fremd werden« [5]). Er sagt an anderer Stelle: »Als ob je der Affekt imstande gewesen sei, etwas Künstlerisches zu schaffen.«

---

[1]) Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung.

[2]) Goethe zu Eckermann.

[3]) Schiller, Briefe.

[4]) Julius Sturm.

[5]) Schiller, Rezension über Bürgers Gedichte.

Jemand indessen, der beschaulich spazieren geht, dem kann sehr wohl die Erinnerung an frühere Gefahren und Leidenschaften kommen und zu einer Konzeption werden, ja es ist auch möglich, die Stimmung, die man gerade erlebt, zu konzipieren. Wer an einem hellen Sommertage im hohen Grase liegt (ich denke an das schöne Gedicht »Feldeinsamkeit« von Hermann Allmers), dem kann sehr wohl plötzlich die Vorstellung seiner selbst und dieses Zusammens von Sinneseindrücken und Lust gegeben sein: »Ich liege still im hohen grünen Gras.« Ebenso kann es der Mutter, die in der Dämmerung an der Wiege ihres Kindes sitzt, oder dem Handwerksburschen, der das Städtchen verläßt, ergehen und anderer Beispiele gibt es genug.

Aber: im Augenblick, wo ich konzipiere »Ich liege still im hohen grünen Gras« und zu dichten beginne, habe ich nicht mehr die Stimmung, sondern ich habe ein Gefühl, — ein Gefühl, dessen Zuständliches Lust ist und dessen maßgebendes Gegenständliches eben die Vorstellung meiner selbst und dieser Stimmung ist, während vorher das Gegenständliche meines Bewußtseins nicht die Vorstellung meiner selbst, sondern allein die Wahrnehmungen des Grases, des Grillengezirpes und des blauen Himmels ausmachten —, also nicht nur im psychologischen Sinne anders bedingtes Gegenständliches, sondern auch anderes Gegenständliches.

Wir erkennen also, für den — an diesem Beispiel gezeigten — Sonderfall, daß die Konzeption unmittelbar durch ein »ursprünglich«[1] Gehabtes veranlaßt wird: es ist nicht möglich, etwas ursprünglich zu haben und gleichzeitig eben dasselbe noch zu konzipieren. Eines schließt das andere aus. Das Konzipieren, das in diesem Falle ja hauptsächlich ein Wiederhaben in der Vorstellung ist, tritt vielmehr erst auf, wenn wir etwas nicht mehr ursprünglich haben; daher wird so viel aus der Erinnerung heraus gedichtet, daher sind eine große Zahl der schönsten Sommerlieder im Winter entstanden (z. B. bei Uhland). Daß also erst aus »der sanften und fernenden Erinnerung heraus« der Dichter konzipiert, ihn »der Genius berührt«, das mag endlich auch ein kleines Gedicht Annette von Droste-Hülshoffs bezeugen:

Die rechte Stunde.

Im heitren Saal, beim Kerzenlicht,
Wenn alle Lippen sprühen Funken,
Und gar vom Sonnenscheine trunken,
Wenn jeder Finger Blumen bricht,
Und vollends an geliebtem Munde,
Wenn die Natur in Flammen schwimmt —

[1]) Rehmke, Die Seele des Menschen, 4. Aufl., S. 65 f.

Das ist sie nicht, die rechte Stunde,
Die Dir Dein Genius bestimmt.

Doch wenn so Tag als Lust versank,
Dann wirst Du schon ein Plätzchen wissen,
Vielleicht in Deines Sofas Kissen,
Vielleicht auf einer Gartenbank:
Dann klingt's wie halbverstandne Weise,
Wie halbverwischter Farbengruß
Verrinnt's um Dich, und leise, leise
Berührt Dich dann Dein Genius.

Aus der Behauptung aber, daß »Ursprünglich-Haben« das gleichzeitige Konzipieren eben desselben Gehabten nicht neben sich duldet, und umgekehrt, folgt zweierlei: erstlich kann das Konzipieren die Erlösung, Befreiung von einem ursprünglich Gehabten, einem »Erlebnis« z. B. sein, zweitens aber kann es das ursprüngliche Haben aufheben, zerstören.

Spinoza sagt: »Der Affekt, welcher ein Leiden ist, hört auf, ein solches zu sein, wenn man dessen klare und bestimmte Vorstellung bildet« [1]). Ähnliches bezeichnet Thomas Manns Wort von der »Erledigung der Leidenschaften durch ihre Analyse«. Goethe schrieb den »Werther« nach der Wetzlarer Zeit, um sich zu befreien von der Verzweiflung und der nagenden Erinnerung.

Lord Byron schreibt: »*To withdraw myself from myself (oh that cursed selfishness!) has ever been my sole, my entire, my sincere motive in scribbling at all.*« Er schreibt von der »Bride of Abydos«: »*It was written in four nights to distract my dreams from. Were it not thus, it had never been composed; and had I not done something at that time, I must have gone mad, by eating my own heart*« [2]).

Auch ein freudiges, beglückendes Erlebnis kann den Menschen so überwältigen, daß er sich davon befreien, entspannen muß. Eines der herrlichsten Beispiele dafür sind die Sonette der Elisabeth Barret-Browning an Robert Browning, ihren Mann. Man hat also ein Recht zu sagen, daß ein Dichter sich etwas »von der Seele schreibe«. »Wenn Dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und Dir keine Ruhe läßt und Du ihn aussprechen, d. h. auflösen mußt, wenn er Dich nicht erdrücken soll, dann hast Du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht« (Hebbel, Tagebücher). Wir sehen hier den Grund für den Zwang zum Produzieren.

Für die zweite Folgerung jedoch, daß das dichterisch Vorstellen das wirklich tiefe »Erleben«, d. h. Ursprünglich-Haben, zerstören und

[1]) Ethik V, Lehrsatz 3.

[2]) Lord Byron, Letters and Journals II 320 und 351.

den zum Dichter Berufenen dem Leben entfernen und entfremden kann, dafür sind ein Beispiel fast alle Werke Thomas Manns, vor allem die Novelle »Tonio Kröger« und die kleine Skizze »Die Hungernden«. Auch Nietzsche hat diese Ansicht oft ausgesprochen.

Abschließend können wir sagen:

Das Konzipieren schlechtweg, nicht auch das Konzipierte, das ist die Konzeption, kann vom Willen beeinflußt werden.

Voraussetzung für das Entstehen eines Phantasiegebildes, das wir Konzeption nennen, ist einzig und allein die Stimmung.

Sobald der Dichter etwas konzipiert, ist es nicht länger als ursprünglich Gehabtes Gegenstand seiner Aufmerksamkeit.

Nun fragen wir endlich: Wie steht es um die konzipierende Seele in ihren verschiedenen Bestimmtheitsbesonderheiten? Wir wissen: vor dem Konzipieren war das Zusammen von Gegenständlichem und Zuständlichem der Seele Stimmung. Das Gegenständliche war Wahrnehmung oder Vorstellung oder beides. Das Zuständliche war Lust oder Unlust. Die denkende Bestimmtheit wies Unterschiedenes auf. Nun aber, bei einem Bewußtsein, das Konzipiertes hat, ist die gegenständliche Bestimmtheitsbesonderheit allein Vorgestelltes, und zwar ist dies Vorgestellte maßgebendes Gegenständliches eines starken Gefühles; das Zuständliche desselben ist in jedem Falle Lust und zwar intensive Lust, und die denkende Bestimmtheit weist Vereintes auf.

III.

»Das Gleiche läßt uns in Ruhe, aber der Widerspruch ist es, der uns produktiv macht.«
Goethe zu Eckermann.

Bevor wir nun das Wirken der dichtenden Seele betrachten, müssen wir uns die Frage vorlegen, ob dies Wirken ein Willenswirken oder ob es ein Triebwirken sei.

Wille bedeutet das Einzelwesen Seele selbst, das sich ursächlich bezieht auf eine im Lichte der Lust vorgestellte Veränderung. Trieb dagegen nennen wir eine Bestimmtheit des Einzelwesens Seele, nämlich das Gefühl (wie auch die Stimmung), sofern es als wirkende Bedingung einer Veränderung gekennzeichnet werden soll. Hier wirkt die Seele »kraft« ihrer besonderen Bestimmtheiten, dort »kraft« ihrer Augenblickeinheit[1]). Das Wirken des Willens ist bewußt (»willkürlich«), vermittelt und unmittelbar; das des Triebes ist unbewußt (»unwillkürlich«) und entweder unmittelbar oder mittelbar, in beiden Fällen aber vermittelt.

---

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychologie § 52 und S. 517, 526 ff., 532 ff.

Das Triebwirken ist wiederum zu unterscheiden von dem »einfachen Wirken« der Seele: beim Triebwirken handelt es sich um ein Zusammen von gegenständlicher und zuständlicher Bestimmtheit der Seele (Gefühl oder Stimmung) als wirkender Bedingung, bei dem »einfachen Wirken« der Seele zeigt sich bloß eine besondere Bestimmtheit als wirkende Bedingung. (So z. B. haben wir, wenn eine Vorstellung durch eine andere hervorgerufen wird, es mit solcher einfachen Wirkung der Seele zu tun [1].)

Wir wollen nun zunächst die Möglichkeit des Triebwirkens hinsichtlich des dichterischen »Ausdrückens« allein ins Auge fassen, und danach erst diese Möglichkeit hinsichtlich des anderen Momentes im Dichten, des »dichterischen Vorstellungen-Habens« untersuchen.

Daß der sprachliche Ausdruck, noch ganz abgesehen vom Dichten, sehr wohl eine Triebwirkung sein kann, wissen wir. In heftiger Freude, Überraschung oder heftigem Schmerz stößt jemand einen Schrei aus, oder er »stammelt« Worte, mitunter sinnlose Worte, bringt sich überstürzende Reden hervor usw. »Er weiß nicht, was er sagt,« meint das Volk, »instinktiv« nennt der Sprachgebrauch dieses Wirken des Triebes. Auch Erscheinungen wie das Zungenreden, Improvisieren sind in diesem Sinne als Triebwirkungen zu verstehen.

Thomas Mann erzählt z. B.[2]), daß er im Augenblick eines Zugzusammenstoßes plötzlich die Worte gegenständlich hatte, »das geht nicht gut, das geht nicht gut, das geht keinesfalls gut«.

Beim Dichter nun ist hinsichtlich des Ausdruckes in besonderem Maße von einem Triebwirken zu reden. »Es dichtet in mir«, »die Worte kommen von selber«, wie oft hören wir das. Goethe erzählt von seinen Gedichten: »Sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle niederzuschreiben mich getrieben fühlte« [3]). Dem Dichter ist es eigentümlich, daß bei Gefühlen, Stimmungen, die er hat, Worte, Wortwendungen, Rhythmen als Bestimmtheitsbesonderheiten des gegenständlichen Bewußtseins sich ihm aufdrängen. Der Grund dafür ist in der besonderen Gehirnbeschaffenheit des Dichters zu suchen. Aber mit Recht, da hier immer ein Gemütszustand die wirkende Bedingung ist, reden wir von Triebwirkungen der Seele: wirkt hier doch das Gefühl oder die Stimmung als solche, d. h. als ein besonderes Zusammen von Gegenständlichem und Zuständlichem die betreffende »Äußerung«.

Wenden wir uns nun zum Konzipieren. Das Bilden = Gebilde

---

[1]) Rehmke, »Die Seele des Menschen«, 3. Aufl., S. 119, 4. Aufl., S. 96, 97, 105.

[2]) Das Eisenbahnunglück, Novelle. S. Fischers Verlag, Berlin.

[3]) Eckermann III, 211. Vgl. auch Selma Lagerlöf, Ein Stück Lebensgeschichte S. 268. Verlag Albert Langen, München.

haben ist eine einfache mittelbare Wirkung der Seele [1]), denn für diese Veränderung der Seele sind allein Besonderheiten des gegenständlichen Bewußtseins die wirkende Bedingung.

Wenn nun beim Bilden neben einer gegenständlichen Bestimmtheitsbesonderheit auch eine zuständliche Bestimmtheitsbesonderheit nach dem Gesetz des Vorstellens eine besondere Vorstellung »hervorruft«, so wirkt zwar sowohl Gegenständliches als auch Zuständliches des Bewußtseins eine Vorstellung, aber dennoch liegt nicht Triebwirkung, sondern ein zwiefaches Wirken vor: denn nicht das Zusammen von Gegenständlichem und Zuständlichem ist hier wirkende Bedingung, sondern ein jedes für sich wirkt Besonderes.

Beim Konzipieren, soweit es ein Bilden, ein Neues haben bedeutet, kann also offenbar von einem Triebwirken die Rede nicht sein. Nun ist es, wie wir sahen, auch möglich, daß der Dichter nichts Neues, sondern das, was er gerade als Tatsächliches hat, konzipiert, d. h. vorstellt, also »wieder hat«. Allerdings sahen wir [2]), daß für diesen Fall das Gefühl ausscheidet und hauptsächlich die Stimmung in Frage kommt. Wenn jemand im hohen Grase liegt, die Grillen hört und die Wolken wandern sieht, dann kann ihm sehr wohl die Vorstellung und damit zugleich die Worte kommen: »Ich liege still im hohen grünen Gras.« Hierbei nun ist die tatsächliche Stimmung, die er hat, die wirkende Bedingung dafür, daß er diese Worte und Vorstellungen hat. Hier liegt also indirekt ein Triebwirken vor: die Stimmung, dies Zusammen von Gegenständlichem und Zuständlichem des Bewußtseins, wirkt unvermittelt einen besonderen Gehirnzustand, und dieser wieder bewirkt, daß die betreffende Seele jene Vorstellungen und Worte hat. Wie sich dieser Gehirnvorgang selbst abspielt, ist für uns nicht zu untersuchen und auch mit den Mitteln heutiger Wissenschaft nicht festzustellen.

Nun entsteht die Frage: Wirkt der Trieb unmittelbar den Ausdruck und dann mittelbar weiter die Vorstellung, oder wirkt er unmittelbar die Vorstellung und dann mittelbar weiter den Ausdruck?

Die Tatsache, daß Leute, von einem Gefühl oder einer Stimmung heftig ergriffen, unzusammenhängende, ja sinnlose Worte hervorbringen, daß dem Dichter in der gleichen Lage auch rhythmische Vorstellungen oder dem Musiker Klangvorstellungen gegeben sind, ja, daß er zu singen beginnt, diese Tatsache zeigt an, daß ein Vorstellen der gegenwärtigen tatsächlichen Stimmung nicht vorhergegangen ist, und bestärkt die Vermutung, daß der Trieb unmittelbar den Ausdruck wirke. Dazu gesellt sich die Überlegung, daß, »sobald die Seele etwas

---

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychologie § 32, und »Die Seele des Menschen«, 4. Aufl., S. 105.

[2]) Vgl. S. 29 f.

schon hat, kein Grund abzusehen ist, warum sie ebendasselbe in demselben Augenblick auch noch wiederhaben könnte«[1]). Die Möglichkeit, daß eine Stimmung als Trieb die Vorstellung eben dieser Stimmung bewirken könnte, erscheint uns aber als Unding, sobald wir uns klarmachen, daß Vorgestelltes (hier »Konzipiertes«) zu seiner veranlassenden Bedingung allein eine gegenwärtige Bestimmtheitsbesonderheit des Bewußtseins nötig hat, keinesfalls aber zwei Besonderheiten zweier verschiedener Bestimmtheiten. Es zeigt sich also, daß in einem solchen Falle nur entweder die zuständliche oder die gegenständliche Bestimmtheitsbesonderheit zu wirken braucht —, daß wir also auch hier nicht von Triebwirken, sondern von einfachem Wirken zu reden haben.

Der Fall, daß ein Dichter (ohne den gleichzeitigen Ausdruck) eine tatsächliche gegenwärtige Stimmung konzipiert, ohne dabei »Neues« zu haben, trifft nur für die Lyrik zu und ist auch dort nicht einmal häufig. Wollten wir uns jetzt an die Dichter selber wenden, so würden wir erfahren, daß bei ihnen vielmehr sofort die Worte, der Rhythmus usw. da sind und sie von einem vorhergehenden Vorstellen der Stimmung nichts wissen. Also wieder läge Triebwirken vor.

Nehmen wir indes einmal an, der Dichter habe die Vorstellung seiner eigenen Stimmung (als einfache Wirkung), so ist sie, wie wir wissen, mit Lust verbunden und dieses Gefühl kann dann, als Trieb, unmittelbar darauf den Ausdruck wirken. Immer wieder, sehen wir, kommen wir auf ein Triebwirken beim Ausdruck allein, nur hier ist es festzustellen.

Triebwirken aber findet sich nur bei dem zweiten Stück des Dichtens, dem Ausdrücken.

Müssen wir nun auch das Wirken des Triebes (beim Ausdruck), sowie das einfache Wirken der Seele (beim Bilden) beim Dichten anerkennen, so ist doch der gesamte Vorgang des Dichtens nicht auf Triebwirken und auf einfaches Wirken allein zurückzuführen, sondern in der Hauptsache ist es als ein Willenswirken zu begreifen. Daß ein Roman, ein Drama und sei es auch das des »genialsten« Menschen, ganz »von selber«, ganz durch Triebwirken und einfaches Wirken allein entstehe, ist undenkbar. Die fertige Dichtung ist in der Hauptsache doch eine bewußte Wirkung. Ein Wort wie das von Oskar Wilde: »Kein Dichter singt, weil er singen muß, wenigstens kein großer Dichter. Ein großer Dichter dichtet, weil er es will. So ist es jetzt, so war es stets ...« mag das bestätigen. Wir können dieser, von unsern großen Dichtern oft genug anerkannten Überzeugung, sowie auch entgegengesetzten Ansichten gleichzeitig gerecht werden durch

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 235.

die Erkenntnis: was das Dichten beim Problemdichter bewirkt, ist in erster Linie der Wille; was das Dichten beim Fabeldichter bewirkt, ist in erster Linie Trieb. Das Wirken des Triebes beruht nicht auf praktischem Gegensatz, er läßt — was dem Willen nicht vergönnt ist — aus der Freude heraus dichten, in jenem Sinne: »Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über.«

Vergleichen wir Berichte über das Dichten von verschiedenen Dichtern, so wird dieser Unterschied offenbar. Denken wir z. B. nur an Thomas Mann und d'Annunzio. Vielleicht ist es ein Unterschied zwischen den germanischen und den romanischen Dichtern, daß die Werke dieser mehr dem Trieb entspringen, während die Werke jener mehr einem Leiden und einem praktischen Gegensatz und damit einem Willen ihre Entstehung verdanken.

Nehmen wir also an, dem betreffenden Bewußtsein sei ein Einfall, eine Konzeption gegeben. Nehmen wir an, jenen, der in der gleichgültigen Stadt durch dunkle Straßen geht, überkomme die Vorstellung, er sei mit seiner Geliebten zusammen im Kahne gefahren, oder jener, der in der Einsamkeit an dem harten Schicksal einer unglücklichen Liebe leidet, habe plötzlich die — mit Lust verbundene — Vorstellung eines Menschen, der sein Schicksal teilt, aber, aus Verzweiflung und zugleich noch bedrückt durch unglückliche gesellschaftliche Verhältnisse, sich selbst den Tod gibt. Wie ist es zu begreifen, müssen wir uns fragen, daß ein Bewußtsein, das eine solche Vorstellung hat, und, wie wir gesehen haben, Lust[1]) daran hat, dazu kommt, diese Vorstellung ausdrücken, in Worte fassen zu wollen? Daß dies »Ausdrücken« auch großenteils Triebwirkung, d. h. ungewollt sein kann, haben wir im Vorhergehenden festgestellt; im Folgenden wollen wir von dem Ausdruck als Triebwirkung absehen und ihn allein als Willenswirkung betrachten. Auf Grund welcher psychologischen Tatsachen wird die konzipierende Wirkung erfahrende, Lust habende Seele zu einer wirkenwollenden, also Unlust habenden? Es ist dies eine ganz allgemeine Frage, die Frage, wie der Mensch überhaupt zum Dichten kommt.

Das Bewußtsein wird zunächst die Konzeptionsvorstellung festhalten, der vielleicht gegebene Ausdruck (wie die erste Zeile eines lyrischen Gedichtes z. B.) wird, durch Triebwirken, weitergeführt (hier haben wir das »von selbst Dichten«: die anderen Zeilen des Gedichtes »kommen von allein«) oder aber die empfangene Vorstellung veranlaßt wieder andere, so daß das Bilden noch weiter geht. Alle diese Vorgänge müssen wir noch zum Konzipieren, zum Wirkung-Erfahren der Seele rechnen. Es tritt jedoch der Augenblick ein, wo irgendeine tatsächliche Wahrnehmung oder Vorstellung, die nichts mit der dichterischen zu tun hat, den »Traumzustand« des Dichters,

---

[1]) Vgl. S. 20 u. S. 51 f.

wie Hebbel sagt, stört, ihn in die Wirklichkeit zurückreißt. In diesem Augenblicke, da die Konzeptionsvorstellung mit so großer Lust verknüpft ist, daß alles andere Gegenständliche dagegen dem Bewußtsein im »Lichte« der Unlust steht, wird, aus dem praktischen Gegensatz heraus, das Bewußtsein als wollendes geboren, und das Ziel des Willens lautet: jene mit so großer Lust verbundene Vorstellung weiter zu haben. Der Betreffende will sich dieses Vorgestellte ganz aneignen, d. h. zu festem, unverlierbarem Besitz machen.

Wodurch geschieht das aber? Wir haben erkannt[1]), etwas wird desto sicherer Gedächtnisbesitz, je häufiger, je deutlicher, in je geschlossenerer Einheit wir es hatten. Der Betreffende wird also jene beglückende und tröstende Vorstellung, um sie sich zu eigen zu machen, wiederholen, immer neu wiederholen, er wird ferner die nicht sehr deutliche Vorstellung sich deutlich machen, sie klarer, ausgeprägter, bis in die Einzelheiten haben, er wird sie gleichzeitig immer mehr und immer wieder als Einheit, als Ganzes zusammen schauen wollen. Zweitens aber: Er will sie nicht nur deutlich und einheitlich haben, sondern auf das sichere Behalten richtet sich der Wille. Die Seele, um nicht über der einen Einzelheit die anderen wieder zu verlieren, will jene Vorstellung in allen ihren Einzelheiten zu Unverlierbarem, jeden Augenblick wieder Erlangbarem machen. Hier macht sich nun der Trieb geltend, indem dem Künstler der Ausdruck, das Mittel dazu »sich aufdrängt«. Während nun der Trieb bei dem einen im Farben-Vorstellen, bei dem anderen im Töne-Vorstellen den Ausdruck wirkt, so beim Dichter in Wortvorstellungen. Vermöge jener Anlage des Dichters, die wir schon besprachen, vermöge jener besonderen Rolle, die die Wortvorstellungen in seinem gegenständlichen Bewußtsein spielen, stellen sich bei jeder Gelegenheit die Worte ein, drängen sich ihm auf[2]), oder mindestens hat der Dichter das Verlangen, mit diesem ihm vertrauten Mittel festzuhalten, was ihn erfüllt. Er hat in besonderem Grade Lust an seinem, im Worte ausgedrückten Bewußtseinsbesitz.

Den Ausdruck hauptsächlich als reine Triebwirkung finden wir bei dem »Von selbst dichten«, vor allem in der Lyrik und insbesondere bei den Volksliedern und Menschen, die zum ersten Male dichten. Wenn ihnen aber so die erste Strophe ihres Liedes gegeben ist, dann wollen sie weiterdichten. Jeder, der schon gedichtet hat, will auch das Ausdrücken: vermöge des Gesetzes des Vorstellens stellt er, da ihm früher dichterische Vorstellung (und ein besonderer Grad »Lust«) und der Ausdruck dieser Vorstellung zusammen gegeben waren, später, wenn ihm wieder eine dichterische Vorstellung (und der gleiche, be-

---

[1]) Rehmke, Lehrb. d. allgem. Psychol. S. 257.

[2]) Einen sehr interessanten Beitrag für das erste Dichten, der diese Ausführungen bestätigt, liefert Selma Lagerlöf in ihrem Buche »Ein Stück Lebensgeschichte« S. 268. Verlag Albert Langen, München.

sondere Grad »Lust«) gegeben ist, auch das andere Glied jener Einheit, das »Ausdrücken« vor. Er stellt die jetzige dichterische Vorstellung auch als »ausgedrückt« vor, stellt diesen Ausdruck vor als im Lichte der Lust stehend, und darum will er auch ausdrücken. So ist das Ausdrücken — mag auch ein Teil des Ausdruckes dem Betreffenden zuerst als Triebwirkung gegeben sein, dennoch als Gesamtvorgang ein Willenswirken. Selbstverständlich wird darin immer wieder im einzelnen Triebwirken sich finden.

Wir sehen also: das Bewußtsein, das eine bestimmte Vorstellung festhalten will, gelangt zum Ziel durch Zweckerweiterung[1]), durch jenes Wiederholen, Verdeutlichen, Vereinheitlichen, das ich zusammenfassend das »Ausbilden« der Konzeptionsvorstellung nenne. Außerdem will die Seele aber auch das Ausdrücken dieses ihres Bewußtseinsbesitzes, da solcher Ausdruck ihr im Lichte der Lust steht.

Wir kommen zu dem Ergebnis: durch die Unlust, mit der alles andere Gegenständliche gegenüber der Konzeptionsvorstellung verbunden ist, gelangt die Seele des Künstlers dazu, diese Vorstellung festhalten zu wollen, damit muß sie aber auch die Zweckerweiterung, das Ausbilden wollen. Sie will ferner den Ausdruck. Dieser ist Selbstzweck, er stellt aber auch ein Mittel zum Zweck, nämlich für jenes Festhalten dar. Die besondere Art des Ausdrückens, nämlich in der Sprache (statt in Tönen, Farben, Gestalten), unterscheidet den Dichter von anderen Künstlern.

Den Ursprung des Dichtens bildet das Bestreben, einmal Gehabtes, Flüchtiges zu dauerndem Gedächtnisbesitz zu machen, oder, anders ausgedrückt, das Streben, dem Augenblick Dauer, »Ewigkeit« zu verleihen. Dieses Streben entspringt, wie jedes Wollen, aus einem praktischen Gegensatze: hier aus dem zwischen der Unfreundlichkeit der Wirklichkeit und der im Lichte der Lust stehenden Vorstellung. Im Gleichnis verstehen wir den Dichter: »Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte, stumme Fels: das Schicksal ihr entgegenstünde« (Friedrich Hölderlin, Hyperion).

IV.

> »Sodann aber gibt es eine Produktivität anderer Art, die schon eher irdischen Einflüssen unterworfen ist und die der Mensch schon mehr in seiner Gewalt hat, obgleich er auch hier immer noch sich vor etwas Göttlichem zu beugen Ursache findet. In diese Region zähle ich alles zur Ausführung eines Planes Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen; ich zähle dahin alles dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerkes ausmacht.«
>
> Goethe zu Eckermann.

Wie geht nun dieses Ausbilden und Ausdrücken, dies »eigentliche Dichten«, wie man wohl auch sagt, vor sich? — Was haben wir von

[1]) Rehmke, Die Willensfreiheit, § 3. Leipzig 1911.

dem menschlichen Bewußtsein zu sagen, dem eine dichterische Vorstellung zu einer Dichtung, zu einem Ganzen von unzähligen, sämtlich in Worten wiedergegebenen Vorstellungen wird? Dieses Wirken ist wie jedes Wirken eine Unlustentwirklichung. Thomas Mann spricht von den »Qualen des Produzierens«: »es gibt nur eine Verzweiflung des Schaffens, und einen ganz kurzen Glückesrausch des Geschaffenhabens«[1]).

Zweierlei Verschiedenes, sahen wir, will die Seele wirken. Ausbilden und Ausdrücken, wofür wir fortan »Gestalten« und »Darstellen« sagen, zwei Worte, die in ihrer Bildlichkeit sehr glücklich wiedergeben, um was es sich handelt. Absichtlich vermeide ich die mißverständlichen Worte Inhalt und Form.

Gestalten bedeutet: das Konzipierte bis ins kleinste verdeutlichen, neue Vorstellungen damit verbinden zu einem großen, gegliederten, einheitlichen Ganzen. Die Gestaltung umfaßt alles, was zur Erfindung, zu dem sogenannten Stoffe gehört. Von dem ersten Einfall eines Ereignisses an durch alle Episoden und Abschnitte hindurch und bis zu der Frage, ob die Heldin in einem bestimmten Augenblick blaue oder rosa Schleifen an Brust und Schultern tragen soll, und bis zu dem Einfall, daß sie auf eine Frage hin die Augen senkt, haben wir es mit dem Gestalten zu tun.

Das Darstellen richtet sich auf die Mittel, die dichterischen Vorstellungen wiederzugeben, es umfaßt alles »zur Ausführung eines Plans Gehörige«. So gehört zur Darstellung die Überlegung, ob man etwas als Roman oder Drama oder Novelle, in Versen oder in Prosa wiedergeben soll; ob man in einem ironischen oder schweren, nachdenklichen Stil zu schreiben hat, ob an einer bestimmten Stelle direkte Rede anzuwenden ist oder nicht, ob Sonette oder Terzinen, ob dies Wort oder ein synonymes sich empfiehlt, ob ein Adjektiv oder keines am Platze ist, ein Absatz oder Gedankenstriche zu wählen sind. Zur Darstellung gehört auch die sogenannte »Komposition«. Sie betrifft die Fragen der Darstellung, wenn die Dichtungsgattung selbst entschieden ist, z. B. die Einteilung eines Romanes in Kapitel, eines Gedichtes in Strophen.

Gestalten und Darstellen — beides geschieht, indem das betreffende Bewußtsein verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung und der Darstellung vorstellt und unter ihnen wählt.

Bei diesem »Sichvorstellen«, »Sichausdenken« treffen wir dasselbe Wirken der Seele auf sich selbst, das wir schon beim Konzipierenwollen beschrieben. Auch hier kommt der betreffende Einfall oft »von oben«, wie eine »Eingebung« und

[1]) Jakob Wassermann, Die Kunst der Erzählung.

in diesem Sinne verstehe ich das Goethesche Wort aus dem Motto dieses Kapitels, »obgleich er auch hier immer noch sich vor etwas Göttlichem zu beugen Ursache findet«.

Ein Unterschied aber tut sich auf, wenn wir dieses Wählen des Willens genau betrachten: beim Gestalten haben wir es mit einem Wählen zu Zweckbesonderung, beim Darstellen zu Zweckerweiterung zu tun.

Zum Beispiel: Mein Ziel ist, zu zeigen, was aus einem Menschen durch ein sehr sonderbares Schicksal wird. Dann muß ich nach und nach meinen Zweck besondern: ich will zeigen, was aus einem unbedeutenden Menschen, aus einem Mädchen, das halb deutschen, halb jüdischen Blutes ist, das künstlerisch begabt, das musikalisch begabt ist, werden kann durch eine Ehe usw. Ich muß sodann dies sonderbare Schicksal mir erdenken. Diese Besonderheiten habe ich gewählt, ich konnte ja auch von einem bedeutenden Manne, aus adeligem Blut usw. reden. Das angeführte Schema zu dem tatsächlichen Vorgange zeigt an, daß es sich um das Wählen einer Zweckbesonderung handelt[1]. »Jede Zweckbesonderung besteht darin, daß dem Bewußtsein als Wille sein bisheriges Gewolltes nunmehr das Allgemeine seines besonderen Gewollten ist.«

Und ferner: ich muß überlegen, ob, um das alles möglichst ergreifend und überzeugend wiederzugeben, ein Roman oder eine Novelle sich besser eignet, ob ein Ichroman am besten zum Ziele führt oder nicht, ob es sich empfiehlt, fortlaufend zu erzählen oder Kapiteleinteilungen zu machen usw., ja ob ich schließlich eine bestimmte Bewegung einer Person z. B. »leidenschaftlich« oder »heftig« nennen soll.

Es zeigt sich jedenfalls: Das Wählen bezieht sich hier auf Mittel zu einem Zweck, nicht, wie im ersten Falle, auf Besonderung eines ursprünglichen Zweckes. Es liegt also ein Wählen in Zweckerweiterung vor.

Die Wahl wird je nach Veranlagung des Betreffenden verschieden sein: dem einen fallen für jedes viele Möglichkeiten der Erfindung und des Ausdrucks ein, und desto schwerer ist die Entscheidung —, einem anderen fällt überhaupt nur eine einzige Möglichkeit und die vielleicht nur mit Mühe ein, er ist also der Wahl und ihrer Qual überhoben. Das letzte ist das Zeichen eines Bewußtseins, das nicht viele Vorstellungen hat. Bei Kindern und Volksdichtern finden wir diese größere Sicherheit und Unbefangenheit, während das überlegene Feilen und sorgsame Abwägen, das verringerte Zutrauen dem »Gefundenen« gegenüber, kurz das größere Ringen erst dem Erfahreneren, Gebildeteren

[1]) Johannes Rehmke, Die Willensfreiheit S. 43 f., 1911.

eigen ist. Darum, wenn wir in den Manuskripten gerade der bedeutendsten Dichter so sehr viele Änderungen und Verbesserungen finden, so sprechen sie eher für eine reiche Begabung als die kaum verbesserten Manuskripte anderer, denen der richtige und glückliche Einfall als erster und einziger kommt und unverrückbar feststeht.

Das eigentlich Schwere seiner Aufgabe besteht für den Dichter nicht minder in dem Suchen nach den Einzelheiten der Gestaltung und Darstellung, als in dem Entscheiden und Auswählen. Wie mühevoll dies Suchen nach den Einzelheiten der Gestaltung sein kann, zeigen manche Beispiele aus der Literaturgeschichte. Ich will nur eines anführen [1]:

»*La peine, le supplice, la torture de la vie littéraire: c'est l'enfantement. Concevoir, créer: il y a dans ces deux mots pour l'homme de lettres un monde d'efforts douloureux et d'angoisses. De ce rien, de cet embryon rudimentaire qui est la première idée d'un livre, faire sortir le punctum saliens, tirer un à un de sa tête les incidents d'une fabulation, les lignes des caractères, l'intrigue, le dénouement: la vie de tout ce petit monde animé de vous-même, jailli de vos entrailles et qui fait un roman. Quel travail! c'est comme une feuille de papier blanc qu'on aurait dans la tête, et sur laquelle la pensée, non encore formée, griffonerait de l'écriture vague et illisible. Et les lassitudes mornes et les désespoirs infinis, et les hontes de soi-même de se sentir impuissant dans son ambition de création. On tourne, on retourne sa cervelle, elle sonne creux. On se tâte, on passe la main sur quelque chose de mort qui est votre imagination. On se dit qu'on ne peut rien faire, qu'on ne fera plus rien. Il semble qu'on soit vide. L'idée est pourtant là, attirante et insaisissable comme une belle et méchante fée dans un nuage. On remet sa pensée à coups de fouet sur sa piste; on recherche l'insomnie pour avoir les bonnes fortunes des fièvres de la nuit; on tend à les rompre sur une concentration unique de toutes les cordes de son cerveau. Quelque chose vous apparait un moment, puis s'enfuit, et vous retombez plus las d'un assaut qui vous a brisé. – Oh! tâtonner ainsi, dans la nuit de l'imagination ... ce sont les jours horribles de l'homme de pensée et d'imagination.*«

Ganz treffend sprechen wir hier von einem »Finden«, einem Suchen nach etwas in seinem Allgemeinen schon vorher Bestimmten sowohl beim Gestalten wie beim Darstellen. Wie schwer dies Suchen nach den Einzelheiten der Darstellung, nach einem Rhythmus, nach einer Wortwendung, nach einem szenischen Aufbau usw. ist, wissen wir ebenfalls aus der Literaturforschung. Denken wir nur an die Arbeitsweise Flauberts.

Aber die Arbeit des Dichtens liegt nicht allein in dem Suchen nach den Einzelheiten zur Gestaltung und Darstellung, sondern ebenso in dem kühlen und abwägenden Unterscheiden, in dem Wählen unter den einzelnen Möglichkeiten. Hebbel, der sagte: »Jede andere Kunst verstehst du, sobald sie dir leicht wird, die des Schreibens, wenn sie

[1]) Journal des Goncourt II, 35.

dir schwer wird,« meinte darum, »daß es nicht der Mangel, sondern die Menge der Gedanken ist, der die Sache schwer macht . . .« »Daß die Poesie Arbeit, ist leider eine Wahrheit« (Franz Grillparzer). Wie fein das Unterscheiden, wie sorgsam das Wählen z. B. in bezug auf die Worte ist, läßt sich schließen aus einem Satze Thomas Manns: »Aber was bedeutet Korrektheit, was Eleganz gegenüber der tiefen Vertrautheit mit den letzten Feinheiten und Peinlichkeiten einer Sprache, jener sublimen Abgefeimtheit in bezug auf Ton und Bewegung, auf die Reflexwirkung der Wörter untereinander, ihren sinnlichen Geschmack, ihren dynamischen, stilistischen, kuriosen, ironischen, pathetischen Wert, jener Meisterschaft — um in ein Wort zu fassen, was zu analysieren unmöglich ist — auf dem zarten und mächtigen Instrument der Sprache, die den literarischen Künstler macht und deren der Dichter bedarf« [1]).

Ein Zwiefaches können wir in der Seele des Dichters feststellen, das Vorstellen des Wählbaren und das Wählen. Diesen doppelten Zustand, der daraus erwächst, kennzeichnet ein Wort aus einem Briefe Eduard Mörikes: »Wer unter den großmäuligen Kritikern heutigentags fühlt mit dem Dichter etwas von jener süßen Ungeduld und Angst der Produktion, die er in jedem Moment mit der ganzen Ruhe seines Kunstgefühls zu balancieren hat« [2]).

Zum Wählen gehört ein vergleichend Bestimmen, dem Vergleichen folgt das Entscheiden (Bestimmen) [3]). Auch bei diesem Teile des Dichtens zeigt sich das besondere Wirken des dichtenden Bewußtseins auf sich selbst (beim Vorstellen der einzelnen Möglichkeiten der Gestaltung und Darstellung) und der geschärfte Verstand des Dichters (beim Wählen unter diesen), wovon wir an früherer Stelle (Kap. I) gesprochen haben.

Das Gestalten sowie das Darstellen braucht durchaus nicht gleichmäßig in bezug auf das ganze Werk vor sich zu gehen. Ein Dichter kann die ersten Szenen seines Werkes genau ausarbeiten und niederschreiben, während er nur eine unbestimmte Vorstellung von dem hat, was in den späteren Teilen geschehen soll. Einem anderen liegt es wieder mehr, das gesamte Werk in allen Teilen gleichmäßig zu überdenken und auszuarbeiten.

Wie verhält sich nun im besonderen das Gestalten zum Darstellen? Gemeiniglich geht das Gestalten dem Darstellen voraus: ebensowenig,

---

[1]) Thomas Mann, Einl. zu der Ausgabe von »Peter Schlemihls wundersame Geschichte« von Adalbert von Chamisso. S. Fischer, Verlag, Berlin.

[2]) Mörike, Briefe II, 5.

[3]) Rehmke, Die Willensfreiheit S. 75.

wie man einen Gegenstand hinsetzen kann, ehe man ihn hat, ebensowenig kann man eine Vorstellung, die man noch nicht hat, in Worten ausdrücken. Das fortschreitende Gestalten aber veranlaßt häufig auch Einfälle für die Darstellung. Wer z. B. immer eingehender eine dramatische Handlung vorstellt, der kann, wenn auch nicht deutlich, damit schon die Einteilung einzelner Akte und Szenen vorstellen, und wer immer intensiver erfaßt, was er in einem Gedichte sagen will, dem kommen auch dabei schon Vorstellungen von der Zahl und der Gliederung der Strophen. Das Darstellen selbst aber erzeugt oft wieder neue Einfälle zur Gestaltung. Zwei fehlende Zeilen im Bau einer Strophe z. B. sind der Anlaß, daß ein neues Gleichnis, ein neuer Gedanke gesucht wird, und irgendein Wort, das einfällt, kann zu einer neuen Vorstellung anregen. »Es ist ein großer Unterschied,« sagt Hebbel, »ob das Wort den Gedanken erzeugt oder der Gedanke das Wort.« Die Gedanken »fließen aus der Feder« oder kommen mitunter »von selbst«, das hat wohl jeder schon an sich selbst beim Briefeschreiben erfahren. Und der Dichter, der im Dialoge die Rede der einen Person niederschreibt, hat währenddessen schon »von selbst« die Gegenrede des anderen in der Vorstellung, obgleich er beim bloßen »Überdenken« damit nicht weiter kam. Psychologisch ist uns diese Erscheinung begreiflich, da die deutlichen und bestimmten Vorstellungen, um die es sich beim Schreiben handelt, sehr wohl geeignet sind, andere und diese wieder andere Vorstellungen, die alle der Gestaltung zugute kommen, zu veranlassen. Diese Tatsache liegt auch dem Aufsatze Heinrich von Kleists »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« zugrunde. Wir stoßen hier auf die Quelle des »Von-selbst-Dichtens«, von dem so oft berichtet wird.

So ist z. B., während man etwas konzipiert, schon oft die Gewißheit gegeben, daß es sich um Lyrik oder um einen Roman handelt; zugleich mit einem Gegenstand, einer Bewegung, die man vorstellt, fällt einem die Wendung ein, durch die man sie charakterisiert usw. Besonders häufig aber ist ein Teil der Darstellung, z. B. der sprachliche Ausdruck oder der Rhythmus schon von »vornherein mitgegeben«, in der Lyrik z. B. als erste oder letzte Zeile eines Gedichtes.

So mag es kommen, daß bei nicht wenig Gedichten die erste Strophe vortrefflich ist, die folgenden aber, mühsam erdacht, schwächlich gegenüber der ersten erscheinen.

Die Mutter, die an der Wiege des Kindes sitzt, mag die müde, weiche Stimmung zusammen mit dem gleichförmigen Geräusch der Wiege plötzlich zu der Vorstellung und den Worten führen: »Haia, min Kindken, ick waige di.« Und nun wird sie sich in einer Art Freude und Überraschung das Gesagte wiederholen und dabei »von

selbst« dazu kommen, weiter zu dichten. Ein anderes Wort kommt »dem ersten liebzukosen« [1]): »Härr ick een Stöcksken, denn slaige ick di.«

Diese Zeile gibt sicher nicht eine wirkliche Absicht der Mutter wieder, noch hat sie einen besonderen Zusammenhang mit der ersten, sondern lediglich durch Reim und Rhythmus entstand sie. Wir erhalten hier die Bestätigung der früher dargelegten Ansicht, daß es beim ersten Willen zum Dichten sich um ein Festhaltenwollen handelt, wozu zuallererst die Wiederholung verhilft: denn was sind Rhythmus und Reim anders als ein Wiederholen, Wiederaufnehmen?

Wir sehen jedenfalls: Gestalten und Darstellen gehen nebeneinander her und können nicht getrennt verlaufen.

Wir wenden uns nun dem Gestalten im besonderen zu. Nach dem, was wir früher schon erkannten, treffen wir darin dreierlei: Es besteht erstens in einem fortwährenden Sich-Vergegenwärtigen, d. h. Vorstellen dessen, was man ausbilden will (des Konzipierten), und dessen, was man schon fertig gebracht hat, zusammen mit dem neu Hinzukommenden. Zweitens besteht es in einem Verdeutlichen, »Sich-Ausdenken« bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, — jenes Wirken auf sich selbst, von dem wir schon sprachen. Die Natur, die Umgebung, jedes Ding, die Gestalten seiner Menschen muß der Dichter genau, lebendig vor sich sehen. Er muß sich in sie hineinversetzen, in ihre Seele, d. h. er muß ihre Gefühle vorstellen, intensiv und deutlich. Dabei kann es geschehen, — wir wissen ja von der charakteristischen Deutlichkeit des Vorgestellten beim Dichter —, daß er sich schließlich in diese Gefühle und Stimmungen »hineinarbeitet«, d. h. sie selber hat und sie nicht mehr vorstellt. Dann ist er aber auch nicht mehr dichtend und er müßte erst wieder zum Dichten zurückkehren. Alfred Lehmann schreibt: »Bekanntlich kann man sich in Zorn arbeiten; bei der Erinnerung an eine gewisse, ursprünglich Zorn erregende Lage kann man spüren, wie dieser aufs neue wieder aufflammt, und indem man sich nun in diesen Vorstellungen herumbalgt und die Lage immer mehr mit düsteren Farben ausmalt, ist man imstande, sich selbst auf den Siedepunkt zu bringen.« Ebenso kann der Dichter sich so »hineinarbeiten« in die Stimmung seines Helden, daß er unwillkürlich Mienenspiel und Bewegungen mitmacht, daß er dazu kommt, Tränen zu vergießen, und wirklich dem dumpfen Brüten oder lieblichen Träumen, das er schildern will, sich selbst hingibt. Ich erinnere nur an die Berichte über E. T. A. Hoffmann. Dies Abspringen vom eigentlichen Dichten und »Nacherleben« ist nicht selten; dadurch erlangt der Dichter das Wissen, das eigene Erfahrung und Beobachtung anderer ihm nicht geben konnten.

---

[1]) Goethe, Faust II. Teil, 3. Akt, Vers 9361.

Endlich aber darf noch ein anderes nicht vergessen werden: als drittes tritt im »Gestalten« zu dem Wiederholen und Verdeutlichen immer auch das »Vereinthaben« des Gewonnenen auf. Manche Einzelheit, mancher eben mühsam erfundene Bestandteil des Werkes wird dabei freilich auch wieder verworfen, weil er »unvereinbar« ist mit dem Ganzen, die Einheitlichkeit des Werkes zerstören würde. Goethe sagt von seinem Faust, daß »das innere Material sich zu sehr gehäuft« habe, »daß jetzt das Ausscheiden und Ablehnen die schwere Operation« sei [1]).

Dem Bewußtsein, das sein ganzes bisheriges Werk als Gegenständliches hat, steht bei diesem Teile des Gestaltens vor allem die Besonderheit der denkenden Bewußtseinsbestimmtheit im Blickpunkte.

Wenden wir uns endlich zu den Einzelheiten des Darstellens, so sehen wir, daß es sich um ein Suchen und Auswählen des besten Mittels handelt, bestimmte dichterische Vorstellungen in der Sprache wiederzugeben. Die Mittel des Dichters dazu sind die Dichtungsgattungen der Lyrik, Epik und Dramatik, ferner der Stil, drittens die Worte. In jedem dieser Ausdrucksmittel liegen bestimmte Weisen, auf das menschliche Bewußtsein zu wirken, beschlossen, deren besondere Untersuchung der Ästhetik angehört. Was die Dichtungsgattung angeht, so kommt dabei ein Wählen am wenigsten in Frage. Schon während der Konzeption ist meistens mitgegeben, ob es sich um Lyrik, Epos oder Drama handelt. Von einer Unsicherheit des Dichters, in welcher Dichtungsgattung er etwas behandeln solle, wissen wir wenig, die Literaturgeschichte kann nur eine geringe Zahl von Beispielen nennen. Alexander Dumas, der seine Romane zu Dramen umarbeitete, ist wohl eines der bekanntesten.

Dagegen ist ein Schwanken und Neuwählen bei dem Stil viel häufiger der Fall (sowohl beim ganzen Werke als auch bei dem einzelnen Satze). Wir hören oft, ein Dichter habe eine Novelle umgeschrieben oder »neu geschrieben«, wenn sie »inhaltlich« auch die gleiche geblieben sei. So hat Goethe die »Iphigenie« erst in Prosa und dann in Versen gedichtet, und andere Beispiele gibt es dafür genug.

Das Wählen finden wir naturgemäß aber ganz besonders beim Wort, bei der Wortwendung, dem letzten Mittel des Ausdrucks. »*Il y a dans le mot quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu d'hazard*« (Beaudelaire). Die Bedeutsamkeit der Worte bringt es mit sich, daß, wie Herder sagt, »es beinahe immer ein Zeichen schlechter Poesie ist, wenn sie gar zu leicht zu übersetzen ist«. Ich will hierfür noch ein paar Zeilen des Grafen August von Platen anführen:

---

[1]) Eckermann II, 103.

Sprache.

Wer sich zu dichten erkühnt und die Sprache verschmäht und den Rhythmus,
Gleicht dem Plastiker, der Bilder gehaun in die Luft,
Nicht der Gedanke genügt; die Gedanken gehören der Menschheit,
Die sie zerstreut und benutzt; aber die Sprache dem Volk:
Der wird währen am längsten von allen germanischen Dichtern,
Der des germanischen Worts Weisen am besten verstand.

Man kann sagen: das Wählen, die Unsicherheit, was das Beste sei, ist bei dem Allgemeinsten der Darstellung (der Dichtungsgattung) am geringsten, und wächst, je mehr die Darstellung zu den Besonderheiten gelangt. Das Wählen ist daher schon beim Stil schwieriger und häufiger als bei der Dichtungsgattung und bei dem einzelnen Wort wieder schwieriger und häufiger als beim Stil. Dies gilt für den eigentlichen Künstler, bei dem Dilettanten aber mag es gerade umgekehrt sein.

Im Unterschied zum Gestalten sind beim Darstellen die Möglichkeiten beschränkt: es gibt nur drei Dichtungsgattungen, es gibt nur eine bestimmte Zahl von Wörtern in jeder Sprache, es gibt nur bestimmte sprachlich mögliche Gebilde von Sätzen usw., unter denen man wählen kann, während die Zahl der Vorstellungen, unter denen man wählen kann, groß ist. Diese Beschränktheit aber macht das Darstellen nicht leichter, sondern schwieriger: es gilt durch glückliches Verbinden z. B. von Hebung und Senkung oder einzelner Worte, durch »Bilden« die — wie wir sehr glücklich sagen — entsprechenden Mittel zu finden, unsere Vorstellungen und Stimmungen auszudrücken. Z. B. eine bestimmte Farbenvorstellung zu bezeichnen, reicht das Wort »blau« nicht aus; nach manchen vergeblichen Proben: »Enzianblau«, »Tütenblau«, »eine Farbe, wie ferne Berge sie haben«, findet sich eine »entsprechende« Kombination: »meerfarben«. Der Dichter hat ein Recht, dem stolzen Worte Theophil Gautiers zuzustimmen: *»L'inexprimable n'existe pas.«*

Noch eines findet sich aber auch immer beim Wirken der Seele als dichtender, es ist das »Kritisieren«, das »Beurteilen«. Das heißt aber nichts anderes, als daß die Seele während ihres Wirkens immer wieder Wirkung erleidendes Bewußtsein ist; der Dichter muß nämlich das bisher Fertiggestellte ästhetisch genießen, um Fehler und Mängel der Gestaltung und Darstellung zu bemerken. Die Lust oder Unlust, die sich bei ihm mit diesem oder jenem Teil oder dieser oder jener Einzelheit seines Werkes verknüpft, läßt ihm dies oder jenes entweder als wohlgelungen oder schlecht erscheinen. Beim Beurteilen steht also die zuständliche Bewußtseinsbestimmtheit besonders im Blickpunkt der Aufmerksamkeit. Das Beurteilen, das Ästhetisch-Genießen

wird häufiger, je weiter das Werk vorrückt. Es ist nicht nötig, aber sehr wohl möglich, daß der Dichter (wie es der Kritikbegabte kann) sich nachträglich die Gründe dafür klarmache, warum dieses gut oder jenes schlecht sei. Der eine (vor allem der Problemdichter) mag solche Überlegungen anstellen, dem anderen (vor allem dem naiven Dichter) genügt die Überzeugung, daß etwas gut oder schlecht sei, und er forscht dem »Warum« nicht nach.

Je mehr das Werk fortschreitet, desto mehr wendet sich die Aufmerksamkeit des Dichters von dem Gestalten, auf das sie zuerst fast allein gerichtet war, ab und der Darstellung zu, bis sie endlich davon fast ausschließlich in Anspruch genommen wird.

Fassen wir noch einmal zusammen, was wir von dem Wirken der Seele beim Dichten festgestellt haben: es besteht in zweierlei, im Gestalten und Darstellen. Zu beiden gehört einmal ein gewolltes wie zum Teil ungewolltes Wirkung-Erfahren, nämlich das Vorstellen der immer weiter fortschreitenden Besonderheiten der Gestaltung und der Mittel zu ihrer Darstellung, und dann das Wählen unter diesen. Immer wieder wird das Wirken der Seele unterbrochen durch ein Wirkung-Erfahren, indem sie nämlich, als ästhetisch genießendes Bewußtsein, das bisher Fertiggestellte beurteilt.

Die einzelnen Bestimmtheitsbesonderheiten der so wirkenden Seele wechseln. In der Gesamtheit ist das Zuständliche Lust, die Besonderheit der denkenden Bewußtseinsbestimmtheit Vereintes, während die Subjektbestimmtheit hierbei nicht besonders sich geltend macht. Das Gegenständliche ist hier aber immer Vorgestelltes.

Die Frage, wann der Dichter zur Feder greift, und wie das Schreiben das Dichten begleitet, hat mit dem eigentlichen psychologischen Vorgang nichts mehr zu tun. Es gibt Dichter, die von der ersten undeutlichen Vorstellung an alles schriftlich fixieren, die mit der Feder in der Hand dichten, und andere, die erst, wenn fast jedes Wort »in ihrem Kopfe« feststeht, an die Niederschrift gehen. Die individuellen Verschiedenheiten aufzudecken und zu erklären, ist Sache einer besonderen, von der Literaturgeschichte gestützten Untersuchung.

Schlußbetrachtung: Das Verhältnis des Dichters zu seinem Werk.

»Die Darstellung tötet das Darzustellende.«
Hebbel, Tagebücher.

Nehmen wir nun an, durch das Wirken, das wir eben beschrieben haben, durch das fortschreitende Gestalten und Fortschreiten bis ins

einzelste, durch das an einem bestimmten Zeitpunkte einsetzende Niederschreiben endlich sei die Dichtung völlig vollendet worden; wie verhält sich nun das Bewußtsein des Dichters zu dieser? Er ist dem eigenen Werke gegenüber ästhetisch genießendes Bewußtsein, er erfährt jenen »ganz kurzen Glücksrausch des Geschaffenhabens«[1]), er erlebt das, was jeder andere, der sein Werk ästhetisch genießt, auch erlebt.

»Wer ein Kunstwerk in sich aufnimmt, macht denselben Prozeß durch wie der Künstler, der es hervorbrachte, nur umgekehrt und unendlich viel rascher,« schreibt Hebbel in seinen Tagebüchern. Das heißt: er beginnt mit dem willenlosen, ästhetischen Genießen, das der letzte flüchtige Trumpf des Künstlers ist, und er gelangt zum Schluß, nachdem er die Dichtung gelesen, zu dem großen Ergriffensein von einer Idee, einem Schicksal, einer Persönlichkeit, kurz, zu dem Ergriffensein von vorgestellten Gefühlen und Stimmungen, das dem Ergriffensein des Dichters beim Konzipieren völlig gleichkommt. Das Bewußtsein, das eine Dichtung gerade in sich aufgenommen hat, weist ganz die gleichen Bestimmtheitsbesonderheiten auf wie damals; als er die Dichtung zum ersten Male als Ganzes erfaßte, konzipierte der Künstler selbst: das Zuständliche ist Lust, die denkende Bestimmtheit »Vereintes«, das Gegenständliche Vorgestelltes, und zwar vorgestellte Gefühle und Stimmungen, handle es sich nun um ein einziges Gefühl oder eine einzige Stimmung wie beim Lyrischen, um eine Reihe von solchen wie beim Epischen, oder um eine Summe wie beim Dramatischen.

Wir wissen jedoch: ganz kurz ist dieser Glücksrausch des Dichters. Der Zweck des Willens ist verwirklicht: die Vorstellungen, die dem Bewußtsein mit so großer Lust verbunden waren, liegen gestaltet und dargestellt, »ausgedrückt« vor. Nun aber, da durch lange Zeit hindurch immer wieder dieselben Vorstellungen das Gegenständliche seines Bewußtseins gewesen sind, wird die Dichterseele dieser Vorstellungen müde, ja überdrüssig. Jene Vorstellungen als solche, die sich auf die Dichtung bezogen, sind jetzt für den Dichter erledigt, das Werk wird ihm gleichgültig, er kümmert sich nicht weiter darum. Der Grund dafür liegt in der allgemeinen Tatsache eines Bedürfnisses nach Wechsel, die aus der physischen Ermüdung der betreffenden Nerven hervorgeht. Diese Ermüdung während des Gestaltens und Darstellens bringt es in unserem Falle mit sich, daß das so lange festgehaltene Gegenständliche, die dichterische Vorstellung, nicht länger Gegenständliches eines Lustgefühles sein kann.

---

[1]) Jakob Wassermann, Die Kunst der Erzählung.

Dies Wort Hebbels, da »das Darzustellende« nicht nur die dichterische Vorstellung, sondern auch ein »ursprünglich Gehabtes« (ein der Konzeption zugrunde liegendes »Erlebnis« z. B.) bedeuten kann, weist ferner auf die schon von uns berührte[1]) Tatsache hin, daß man durch die dichterische Darstellung eines Leidens Herr werden, sich seiner entledigen kann (z. B. Goethe in seinem »Werther«).

Hebbel, der von der »Einsicht in die schöpferischen Prozesse des dichterischen Geistes« spricht, redet von der befreienden Kraft des Darstellungsvermögens: »Ich hab' es oft gesagt und werde nie davon abweichen, die Darstellung tötet das Darzustellende . . . für den Darsteller selbst, der das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, durch sie unter die Füße bringt . . .«

Damit hat aber die Bedeutung des Werkes für die Seele des Dichters keineswegs ihr Ende gefunden. Wie jeder Bewußtseinsbesitz vermittels des beharrenden Gehirnzustandes und auf Grund des Gesetzes des Vorstellens als Vorstellung von der betreffenden Seele wieder gehabt werden kann, und mit anderen Vorstellungen zusammen sogar neue Einheiten zu bilden vermag, so bleibt auch das Werk des Dichters als eine Summe von Vorstellungen schon in diesem Sinne von dauernder Bedeutung für sein Seelenleben, — von besonderer Bedeutung aber ist es für sein weiteres Schaffen. Deshalb, um psychologisch zu begreifen, wie ein Dichter zu einem besonderen Werke kam, ist es nötig, seine früheren Schriften und Entwürfe zu kennen. Jedes Werk ruht auf den vorhergehenden, und ist ohne sie wohl ästhetisch zu genießen und zu verstehen, nicht aber psychologisch zu erklären. Die Reihenfolge der Werke eines Dichters ist darum so wichtig für das Verständnis seiner künstlerischen »Entwicklung« und künstlerischen Persönlichkeit; sie vermag auch mancherlei Aufschluß über seine menschlichen, persönlichen Erlebnisse zu geben: so suchen einige Forscher einen inneren Zusammenhang zwischen dem Tode von Shakespeares einzigem Sohn, — der ihn sehr hart traf und ihm sehr nahe ging, — und der um die gleiche Zeit einsetzenden Tragödiendichtung Shakespeares.

Gerade auf diesem Gebiet hat die moderne Literaturforschung, die Vorgeschichte, Parallelen, Ansätze des Werkes sucht, manches für die psychologische Erkenntnis Wertvolle geleistet, ohne damit freilich dem ästhetischen Verständnis der betreffenden Dichtung näher zu kommen.

Der Einfluß einer Dichtung auf die späteren Werke, um nur ein Beispiel zu nennen, gerade wenn wir des vorhin berührten Bedürfnisses nach Wechsel uns erinnern, zeigt sich darin, daß das spätere Werk einer anderen Dichtungsgattung angehört. Dies Bedürfnis trieb Uhland, Lenau, Heine, die vom rein Lyrischen und Epischen her-

[1]) S. 32, 33.

kamen, dazu, Dramen zu schreiben, wozu sie keine Berufung hatten. Ein besonders charakteristisches Beispiel ist Joseph Viktor von Scheffel, der »für jede von ihm gepflegte Dichtungsart nur ein einziges Muster aufstellte«[1]). Ein mittelalterliches Epos in Versen, einen Roman, Studentenlieder, lyrische Bekenntnisse schrieb er in buntem Wechsel.

Ist es Sache einer allgemeinen Untersuchung, Einfluß und Bedeutung eines Werkes für das weitere Seelenleben des Dichters überhaupt festzustellen, ohne sich im einzelnen näher damit zu befassen, so hat sie doch eine andere Frage zu berücksichtigen, die Frage nämlich, was denn der eigentliche Ursprung des Dichtens überhaupt sei.

Wir hören einerseits, daß das Dichten auf »der Lust zum Fabulieren«, aus einem »Spieltrieb«, wie Schiller darlegte[2]), hervorgeht, also in diesem Sinne eine durchaus heitere Angelegenheit sei; wir erfahren aber anderseits, daß es aus einem dämonischen Zwange heraus geschehe, ja, daß das Produzieren eine »Verpflichtung«, ein Verhängnis, eine Qual sei. Dieser Widerspruch schlichtet sich uns mit der Einsicht, daß das Dichten einen zwiefachen Ursprung hat: einmal die Freude, die Lust am Gebilde überhaupt, zweitens aber das Verlangen nach Ausdruck, nach Form, hier also nach Darstellung in der Sprache. Allein die Lust an Vorgestelltem, am Gebilde bewirkt noch nicht das Dichten, ebensowenig wie die Lust am Ausdruck, am Wiedergeben. Im ersten Falle wäre nicht einzusehen, wie der betreffende Dichter zum genauen Niederschreiben kommt, warum ihm nicht ein Name oder ein Stichwort, ja ein Knoten im Taschentuch genügt, um einer angenehmen Vorstellung sich jederzeit wieder zu erinnern, — im zweiten Falle wäre nicht zu verstehen, warum der Dichter überhaupt noch das Gleichnis und die Phantasie braucht, warum nicht z. B. Goethe in einem Ichroman genau, ohne alle Einkleidung sein Erlebnis mit Lotte Buff wiedergab, warum nicht die Autobiographie die Form der Dichtung ist. Wir wollen diese zwiefachen Antriebe zum Dichten näher betrachten.

Wir wissen, durch eigene Erfahrung und die Beobachtungen anderer belehrt, wie groß des Menschen Lust an der Buntheit und Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen überhaupt ist. Eine fremde, neue Landschaft, ein neues Kunstwerk, neue Sitten zu sehen, unbekannte Musik zu hören, neue Menschen, andere Lebenskreise kennen zu lernen — alles »zieht uns an«, und erst recht, wie wir schon sahen, den Dichter. Ferner aber haben wir an vielem Gegenständlichen, sofern es Vorgestelltes ist, Lust, das jedoch als Tatsächliches, als

---

[1]) Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur S. 732, Leipzig 1897.

[2]) Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, Brief 15.

ursprünglich Gehabtes uns mit heftigster Unlust erfüllen würde; in der Dichtung ist nicht allein die Vorstellung eigener oder fremder Freude oder schöner Ereignisse, nein, auch die Vorstellung eigenen oder fremden Leidens und der grausigsten Vorgänge ein Gegenstand unserer Lust. Wir haben ästhetischen Genuß an der Eifersucht Othellos und seiner Tat, an dem Verbrechen Macbeths, an den dargestellten Leiden des jungen Werther und an den dichterisch vorgeführten Qualen eines Ödipus oder Philoktet. Schon gelegentlich der Konzeption erwähnten wir die Tatsache, daß die »Vorstellung« seines eigenen Leidens dem Betreffenden etwas Entfernendes, Tröstendes zu bringen vermag, und auch die Vorstellung fremder Unlust kann im Kunstwerk für uns sehr wohl mit Lust verbunden sein [1]. Daß mit der Lust am Vorgestellten die Lust am Phantasiegebilde, an dem neuen Gegenständlichen erst recht gegeben ist, leuchtet ohne weiteres ein.

Wenn wir unsere Literatur betrachten, so sehen wir übrigens, wie zuerst die gewaltigen Naturereignisse, Weltbrand, Sintflut, Götter, überirdische Geschöpfe, Ungetüme den Gegenstand der Poesie bilden, wie dann die Menschen selber zusammen mit der Natur, körperliche Kraft, äußere Taten, wie Schlachten, Abenteurerfahrten, die Zukunft des Menschen nach dem Tode für den dichtenden Menschen im Vordergrunde stehen, und wie zuletzt, in neueren Zeiten, dem Seelenleben der Menschen, ihren Eindrücken, Leidenschaften, Schicksalen, wie immer feineren und scheinbar unwichtigeren Vorgängen das Interesse sich zuwendet. Das Wissen um den Menschen, die menschliche Seele, die Kenntnis und das Verständnis alles Menschlichen in seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ist jetzt der eigentliche Gegenstand, um den uns die Dichtung gegen früher bereichert.

Die Freude am Gegenständlichen also, an der Sache, am »Stoff«, die Lust am Fabulieren, die Lust an der »Erfindung«, diesem »Spiel der Seligen«, wie Heinrich von Kleist sie nennt, werden wir als einen wesentlichen einleuchtenden Beweggrund zum Dichten anerkennen müssen. Dennoch können wir mit ihr allein diesen seelischen Vorgang noch nicht erklären und begründen. Das »Träumen«, das Gestalten wird dadurch begreiflich, noch nicht aber das Verlangen nach der Darstellung im Wort. »Es scheint gewiß, daß die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, noch bei weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten kann« [2]. »Die Form ist der höchste Inhalt,« sagt Hebbel. »Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler ‚Form' nennen, als Inhalt, als ‚die Sache selbst' empfindet« [3]. Was den Künstler ausmacht, ist das Ver-

[1]) Vgl. Alfred Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik S. 19, 20. Stuttgart 1914.

[2]) Thomas Mann, Bilse und ich.

[3]) Friedrich Nietzsche, Der Wille zur Macht III, 4.

langen nach Ausdruck, nach Form, was den Dichter ausmacht, ist das Verlangen nach Ausdruck im Worte.

Der Wert und die Wichtigkeit des Ausdruckes schlechthin für den Menschen ist eine Tatsache: ob ein Kind vor Freude springt, oder ob Bismarck nach einer heftigen Unterredung mit dem König im Vorzimmer eine kostbare Vase voll Ingrimm zerschlägt, — in jedem Fall bedeutet der Ausdruck eine notwendige Befreiung, Entspannung. »Das eigentlich Erdrückende eines Schmerzes bricht sich geistig wie körperlich in der Klage«[1]. »Die Form ist alles. Sie ist das Geheimnis des Lebens. Gib der Trauer Ausdruck, so ist sie dir teuer. Gib der Freude Ausdruck, so ist sie verdoppelt«[2]. Der zum Dichter berufene Mensch besitzt eben ein besonderes Ausdrucksmittel: die Sprache. Tasso empfindet es als Trost:

Die Träne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt — und mir noch über alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.

Darum sagt Hugo von Hoffmannsthal: »Das Wissen um die Darstellbarkeit tröstet gegen die Überwältigung durch das Leben ...« Und Thomas Mann schrieb: »Die einzige Waffe aber, die der Reizbarkeit des Künstlers gegeben ist, um damit auf die Erscheinungen und Erlebnisse zu reagieren, sich ihrer damit auf schöne Art zu erwehren, ist der Ausdruck, ist die Bezeichnung, und diese Reaktion des Ausdrucks, die, mit einigem psychologischen Radikalismus geredet, eine sublime Rache des Künstlers an seinem Erlebnis ist, wird desto heftiger sein, je feiner die Reizbarkeit ist, auf welche die Wahrnehmung traf«[3].

Den Dichter kennzeichnet mit diesem Verlangen nach einem besonderen Ausdruck auch die besondere Freude an jeder Art des Ausdruckes, an der Sprache. Jeder Künstler muß diese angeborene Liebe zu seinem besonderen Material, seinen Mitteln haben. Der Musiker hat ein besonderes Verhältnis zu dem Ton als solchem, der Maler liebt die Farben schlechtweg, einfach als Farben usw., und ebenso hat der wahrhafte Dichter eine besondere und eigentümliche Liebe zum Wort. »Derjenige, dem der Beruf eingeboren ist, dereinst die schöne Literatur seines Volkes zu bereichern, wird sich seine Muttersprache

[1]) Hebbel in seinen Tagebüchern.

[2]) Oskar Wilde.

[3]) Thomas Mann, Bilse und ich. W. Bonsels, München.

früh auf eine besondere Art angelegen finden. Das Wort, das da ist, das allen gehört, und das doch ihm in einem innigeren und beglückenderen Sinn, als jedem anderen, zu gehören scheint, es ist sein erstes Staunen, seine früheste Lust, sein kindischer Stolz, der Gegenstand seiner geheimen und unbelobten Übungen, der Quell seiner wahren und fremdartigen Überlegenheit«[1]).

Der Gedanke, daß die Physiologen eines Tages die Beschaffenheit besonderer Gehirnteile (z. B. der linken Schläfenwindung, des Sprachzentrums) aufzeigen könnten, auf der jene Lust des betreffenden Bewußtseins an Tönen, Farben, an der Sprache schlechtweg beruht, ist nicht abzuweisen.

Trotzdem: Die Notwendigkeit, die Bedeutsamkeit des sprachlichen Ausdrucks für den Dichter, die Liebe zum Wort allein würden doch nur die rein autobiographische Dichtung erklären, erst wenn wir die Lust am Bilden hinzunehmen, können wir das Wirken des Dichters in vollem Umfang begreifen.

Zudem, um auch einmal ganz abzusehen von der Lust am Gebilde überhaupt: wir wissen, es kann eine Befreiung bedeuten, ein früheres eigenes Gefühl vorzustellen, es gegenständlich zu haben; wie viel mehr ist das nun der Fall, wenn man es als eines anderen Menschen Gefühl vorstellt.

Es bleibt noch die Frage, welches die psychologischen Gründe für die Veröffentlichung seines vollendeten Werkes, nach der es jeden Dichter nun einmal verlangt, sein mögen.

Daß Ehrgeiz, die allgemeine Gewohnheit, ja Rücksicht auf materielle Vorteile dabei mit im Spiele sein können, ist nicht zu leugnen, das eigentlich Zwingende aber liegt trotzdem in dem Bedürfnis nach Mitteilung, nach dem Sich-Äußern für andere, das überhaupt ja für das menschliche Leben gilt. Das Kind, das sich über etwas freut, den Erwachsenen, den ein Glück oder eine Angst erfüllt, drängt es, sich zu anderen zu äußern, sein Erlebnis mit ihnen zu teilen, ihnen mitzuteilen und sich selbst zu erleichtern, indem die anderen mit ihm sich freuen oder mit ihm leiden, — eine Erscheinung, die einen Beitrag für eine Untersuchung des Sittlichen liefert. So hat auch der Dichter das Bedürfnis, anderen mitzuteilen, was ihn schon so lange bewegt hat. In früheren Zeiten trug der Dichter seine Gesänge selber vor, heut ist das Buch das Mittel geworden, auf andere Seelen zu wirken, — ist doch das Wirken auf andere, dies Bedürfnis nach Gemeinschaft, eine Lebensbedingung für den Menschen, macht dies doch erst die »Wirklichkeit« seines Lebens aus. Psychologisch also können wir das Verlangen nach Veröffentlichung aus diesem allgemein zu beobachtenden menschlichen Bedürfnis erklären.

---

[1]) Th. Mann, Einleitung zu »Peter Schlemihl«. S. Fischers Verlag.

Rückschauend sagen wir: Der Dichter, der sein Werk vollendet hat, ist ihm gegenüber kurze Zeit und sei es nur bei der letzten kritischen Durchsicht ästhetisch genießendes Bewußtsein, dann wird seine Arbeit ihm gleichgültig, bleibt aber von Bedeutung für sein ferneres Seelenleben und seine weiteren Werke. Das Dichten entstammt sowohl der Lust am Bilden als auch dem Bedürfnis nach Ausdruck und der Lust am Ausdruck. Den naiven Dichter treibt mehr die Lust am Bilden zum Produzieren (Trieb), den Problemkünstler dagegen das Bedürfnis, für das, was ihn bewegt, sich einen Ausdruck zu schaffen (also Wille).

Wir sind damit auf das zurückgekommen, was wir am Anfang behaupteten: Zum Dichten gehöre zweierlei, erstens als vorstellendes Bewußtsein dichterische Gebilde haben und zweitens diese ausdrücken. Indem wir nunmehr die Bedeutung dieser beiden Faktoren für die Dichterseele dargelegt und auf den Ursprung des Dichtens hingewiesen haben, schließt sich der Kreis unserer Betrachtung.

Anmerkung: Der Begriff der Form.

Es scheint mir gut, noch kurz bei dem heutzutage so geläufigen Ausdruck »Form« zu verweilen, soweit er in literarischer Beziehung gebraucht wird. Die einen sprechen heute von der »Form« als höchstem Wert und höchstem Ziel, von »einem Leben im Dienste der Form«, während die anderen geringschätzig die Achseln zucken »über die bloße und leere Formkunst« und die Form als etwas rein Äußerliches, Nebensächliches betrachten.

Das Wort Form kann dreierlei bedeuten. Einmal heißt es so viel als Schema oder Formel. So reden wir von der Form des Sonettes, der Form des Dramas und meinen damit die Anordnung von Versfüßen und Reimen, oder ein Schema: fünf Akte, erregendes Moment, Peripetie, Katastrophe usw.

Zweitens aber bedeutet im Sprachgebrauch Form so viel wie »Darstellung« in unserem Sinne, und dann trennt man sie von dem »Stoffe« oder dem »Inhalt«, der »Gestaltung« in unserem Sinne. Ein schwieriger »Stoff« (für uns »Gegebenes«) sei in einer vollendeten »Form« (»Ausdruck«) wiedergegeben, heißt es. Man spricht von der Formbegabung eines Dichters und meint damit sein Geschick, für das, was er zu sagen hat, die richtige Wahl des Wortes, des Versmaßes, die glückliche Färbung des Stiles, die geeignete Dichtungsart zu treffen. Dieser Begriff der Form schwebte Heinrich von Kleist vor, wenn er schrieb: »Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem

Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält und uns an nichts erinnert als an sich selbst« (Brief eines Dichters an einen anderen).

Endlich aber steht Form einfach für Ausdruck überhaupt. In diesem Sinne faßte Oskar Wilde dieses Wort, wie aus seiner oben (S. 53) angeführten Anmerkung hervorgeht. In diesem Sinne umfaßt das Wort »Form« Darstellung und Gestaltung in gleicher Weise. Dieser Begriff »Form« läßt uns verstehen, warum Hebbel sagt: »Es hält sehr schwer, nicht bloß die Dinge und Anlässe, die poetische Ideen und Empfindungen in unserer Seele erwecken, sondern auch diese Ideen und Empfindungen selbst für Stoff zu halten.« In diesem Sinne verstehen wir sein Wort: »Die Form ist der höchste Inhalt,« sowie das Wort Nietzsches: »Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler ‚Form' nennen, als ‚Inhalt', als ‚die Sache selbst' empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem der Inhalt zu etwas bloß Formalem, — unser Leben eingerechnet«[1]. Der Bedeutung der »Form« des näheren nachzugehen, wird Sache einer besonderen ästhetischen Untersuchung sein.

---

[1]) Friedrich Nietzsche, Der Wille zur Macht III, 4.

Bemerkungen.

Kunst und Krieg.

Von

Erich Major.

Der Krieg ist der Ausdruck der Überzeugung, daß es staatliche Ziele von solcher Größe gebe, daß der einzelne ihnen sein Leben zu opfern berechtigt und verpflichtet ist.

Die Kunst ist der Ausdruck der Überzeugung, daß es Gefühle von solcher Kraft und Innigkeit gebe, daß sie dem toten Stoff einverleibt, daß sie verewigt werden können und müssen. Die Verewigung [1]), sie ist auch nichts anderes als das Aufopfern des hellsten und reinsten Lebens zugunsten einer Idee, die ebendieses Leben trotz der Aufopferung verklärt und erleuchtet.

Der Krieg zerstört Kulturwerte. Die Kunst baut sie auf. Aber die vornehmste Kunstform, die immerdar als der reinste Ausdruck ihres Wertes gegolten hat, die Tragödie, hat ebenso mit dem Tod und mit der Zerstörung von Werten zu tun und mit der Zerstörung des besten menschlichen Wertes, nämlich des tragischen Helden. Der Held muß untergehen, damit die Katharsis möglich sei, das trunkene Ausleben in Trauer, in Schrecken und in der Seligkeit des Mitleids.

Wie diese Katharsis nur möglich ist durch das Erotische, durch die tiefste Liebe, deren der Mensch fähig ist, und die sich dem Untergehenden ebenso zuwendet wie dem Aufsteigenden, so ist auch der Krieg nur denkbar mit Begeisterung, mit der jubelnden Bejahung des staatlichen Zieles, das selbst noch im Grauen und Tod als Tröstendes und Erhebendes vorschwebt.

Die Begeisterung ist es also, die das gemeinsame Band zwischen Krieg und Kunst bildet. Es ist die Empfindung, aus der die großen Tatsachen des geistigen und staatlichen Lebens überhaupt entspringen, das flutende Gefühl, daß ein Mächtigeres ist, als wir selber sind, das in uns lebt und unsere Schritte lenkt und zu Entscheidungen hinführt, die Jahrhunderten die Prägung geben.

Wie im Künstler, so ist auch im Krieger ein produktives Gefühl. Der Kämpfende fühlt mit dem Sieg sein Vaterland gleichsam immer wieder entstehen, er empfindet sich selbst als Baumeister, als Bildhauer, der mit dem Meißelstoß und -hieb die Gestalt hervorstemmt, die ihm in seinen Träumen vorschwebte. Der Meißel, das ist sein Schwert, die Gestalt, das ist die Nation und das Vaterland, dessen Umrisse er erweitern, dessen Machtgehalt er retten, dessen Lebensinhalt er vermehren will.

»Im Feld, da ist der Mann noch was wert«. Warum? Weil er aus der Er-

---

[1]) Siehe Erich Major, Die Quellen des künstlerischen Schaffens. Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1913. Die Grundbegriffe der Arbeit sind in dieser Zeitschrift unter dem Titel »Die Notwendigkeit einer Ästhetik vom Standpunkte der Produktivität« auseinandergesetzt worden.

bärmlichkeit des Genießertums herausgerissen wird, die ein zu langer Friede bringen muß, weil er befreit ist von allen politischen und geistigen Schrullen, die ein zu langer unverantwortlicher Zustand mit sich bringt, und so fühlt der Krieger sich ebenso im gewissen Sinne, wie der Schaffende, der endlich aus mächtigem Erleben heraus dazu kommt, zum Werke zu gehen und die Unfruchtbarkeit rezeptiver Zeit von sich zu stoßen.

Neben der Begeisterung ist die Verantwortung das Gemeinsame zwischen dem künstlerisch Schaffenden und dem Krieger. So wie auf dem echten Kunstwerk die ganze Schwere der Selbstzucht dessen ruht, der zur Ewigkeit spricht, so muß der Krieger in höchstem Bewußtsein der Folgen handeln und mit voller Selbstvergessenheit dem Befehl gehorchen. Die Technik des Künstlers, die Beherrschung des Werkzeuges, die Virtuosität, das ist der Gegenwert zu dem Drill des Kriegers, der Verstandesschulung, den Gegenpol zu der erotisch betonten, vaterländischen Begeisterung.

Keines kann ohne das andere Wert haben und zum Erfolge führen. Wer die reinste Empfindung ohne die Hilfsmittel der Verewigung (Technik, Hochhalten der Gesetze und Regeln bei aller Genialität, die sie vielleicht umzuschaffen oder auszuweiten vermag), so kann auch der patriotischeste Kriegsheld nichts ohne die Beherrschung der Kriegsmaschine, nichts ohne die Kenntnis von jedem Zähnchen und jeder Schraube, nichts ohne die Disziplin, die wie ein Flammenschwert gehandhabt wird und dennoch nicht die Geniekraft gänzlich ablehnen darf, die neuen Wein in die alten Schläuche gießt.

Ein Beispiel für die Sonderung der beiden Kräfte: Prinz Friedrich zu Homburg. Die beiden Pole (um den einfachsten Ausdruck zu gebrauchen) sind verkörpert in dem Prinzen und dem Kurfürsten; Homburg ist das Erotische (im Kriege und in der Liebe), der Held, der sich über die Schranken des Gesetzes hinwegsetzt; der Kurfürst: der Vertreter der Verewigung »starr wie die Antike«, er ist der Mann des Gesetzes bis zum Grausamen und Gräßlichen. Wie so oft in der Tragödie[1]) entsteht nun ein wilder Kampf zwischen beiden Gewalten und — es vollzieht sich das Wunder, daß keine siegt. Der Kurfürst sieht, durch Kottwitzens herrliche Rede bekehrt, daß ohne das immer sich erneuernde, ohne das produktive Prinzip der Persönlichkeit kein Sieg denkbar ist, und Homburg begreift, daß ohne die eherne Selbstbeschränkung, ohne die freigewählte Eindämmung dieser wilden Triebe kein Ganzes sich entwickeln kann und keine Vollendung.

So ist an diesem Beispiel am besten die geforderte Doppelnatur des Kriegshelden sichtbar, die in gleicher Richtung sich bewegen muß wie die doppelte Natur des schaffenden Künstlers. Den Kopf klar und kühl wie Eis und dennoch die heiße Glut im Herzen — das ist die Formel für beide und das Geheimnis ihrer Siege.

* * *

Der Krieg, zu allen Zeiten Gegenstand der bildenden Kunst, sogar ein Lieblingsgegenstand. Kraft, Gesundheit, Schönheit, sie vereinen sich am besten und schwellen gleichsam über sich selbst hinaus, wenn sie in der Gestalt des Kampfbereiten dargestellt sind, der alle Gaben der Natur, die ihm eigen, zu verteidigen bereit ist bis in den Tod. Da ist wieder so etwas wie Polarität zu ersehen, weil das blühendste Leben durch diese Waffenfähigkeit in innere Verbindung gebracht mit der Idee der Vernichtung.

---

[1]) Siehe: Die Quellen des künstlerischen Schaffens.

Nicht als Narziß allein, in der träumenden Selbstigkeit der Ruhe lieben wir die Schönheit, noch mehr in der Freiheit, die ihr die Tätigkeit und die Symbole größter Lebensnot gewähren, in dem Schwung, der aus der Notwendigkeit entsteht, sich jeden Augenblick mit den gewaltigsten Mitteln zu bejahen.

Erst durch diese Aktivität erhält die Schönheit das nötige Unbewußte, um nicht ganz in sich zu versinken, sondern in das Leben hinauszutreten, wo gekämpft wird, wo Preise zu erfechten sind und ein Ziel winkt über aller Schönheit.

Die Vollendung des Körpers, die ohnehin nur erreichbar ist durch Ausbildung kriegerischer Fähigkeiten, sie blüht aus den ikonischen Bildsäulen, aus den antiken Sarkophagen und Friesen, ja selbst aus den Darstellungen der Inder, der Ägypter und Assyrier, bei den Bildern von Rubens, Velasquez, Raffael und tausend anderen.

Zugleich aber — und hier verbinden sich Krieger und Kunstwerk noch inniger — zeigt sich immer wieder das Bedürfnis nach Kriegsschmuck, nach einem äußeren Reiz, der den kämpfenden Helden vor den anderen auszeichnet. Der Federbusch, das glänzende Erz, das zugleich die Möglichkeit schönster Ornamentik bot (Schild des Achilleus!), die Rüstung mit ihren mannigfachen Formen, später dann die Schabraken der Pferde, »der bunte Rock«, das »zweierlei Tuch«, all das sind Beispiele, wie innig die Helden früherer Jahrhunderte die Notwendigkeit empfunden haben, zu glänzen und zu blenden und sich äußerlich zu stilisieren.

Heute freilich ist die Stilisierung des Kriegers beinahe gänzlich vernichtet. Äußerlich und rezeptiv für den Anschauenden hat unser Krieg mit Kunst wenig mehr gemein, und nicht einmal das »Schlachtbild« ist uns geblieben, das selbst noch vor wenigen Jahrzehnten, in den Kriegen der siebziger Jahre, vorhanden war. Realistisch, nordisch, nüchtern bei aller furchtbaren Gewalt ist unser Krieg, und da er rezeptiv vielleicht oft weniger bietet als der ältere Einzelkampf, ist um so höher zu schätzen, daß er uns trotzdem so viel bedeutet und unser innerstes produktives Kriegsgefühl erweckt: die Vaterlandsliebe und die Selbstaufopferung.

Wie könnten wir ihn auch entbehren, den Krieg, den »Vater aller Dinge«, menschlich und künstlerisch! Die Erzählungskunst hat aus ihm die energischesten Reize und Spannungen geschöpft, das Erstaunliche steigert sich bei ihm ins Ungemessene, und die wilde Bewegung, die wirbelnden Eindrücke der Schlacht sind lockend für Meister der Schilderung wie Äschylos (Schlacht bei Salamis!), Liliencron, Viktor Hugo und Zola. Das Schlachtfeld gehört zu Shakespeare wie die Hölle, dieses furchtbarste aller Schlachtfelder, zu Dante, zu Homer, zu Tolstoi, zu Tasso und wohl auch zu Beethoven, dem jede Symphonie, jede Sonate zum geistigen Schlachtfeld wird. Denn das Kriegerwort: »Setzet ihr nicht das Leben ein, nie wird euch das Leben gewonnen sein«, es läßt sich auch dahin umdeuten, daß nur jene Helden das tiefste Interesse aufwühlen und die Vibration der größten Teilnehmer erregen, die geistig oder körperlich ihr Herzblut geben oder zu geben bereit erscheinen.

Deswegen ist der Anblick des deutschen Volkes jetzt auch künstlerisch der erhabenste, der sich denken läßt. Mag tausendfach Zerstörung wüten und herrliches Leben in den Staub sinken, die Kunst hat noch aus jedem Zeitalter von Heroen Großes geschöpft und sich stets an Beispielen des Lebensmutes zur eigenen Leistung ermutigt. Die Liebe, die Klopstock, Körner, Uhland, Heinrich v. Kleist erfüllte, die ihnen Stoff zu ewigen Worten gab, kann nicht als gänzlich außerästhetisch weggeschoben werden, sondern muß als berechtigte Form der produktiven Grundempfindung des Künstlerischen, der Begeisterung überhaupt ihre Geltung bewahren.

* * *

Was ist die Eigenart des Erotischen, das sich als Vaterlandsbegeisterung äußert? Es ist sicherlich ein weniger sinnliches Gefühl, wie beim rein Künstlerischen. Denn es beruht auf mehr oder minder abstrakten Begriffen, wie Volk und Staat, die nicht unmittelbar der sinnlichen Erfahrung gegeben, sondern erst abstraktiv Gewonnenes sind. Man kann sagen: die künstlerische Fähigkeit ist zuerst Liebe und dann Verewigungstrieb, das Staatsgefühl ist zuerst Verewigungstrieb und dann aus dieser Verewigung entspringende Liebe. Denn die Gründe zur Staatenbildung sind im allgemeinen mit dem, was als psychologische Wurzel des Verewigungstriebes bezeichnet wurde, identisch: die Notwendigkeit des Schutzes gegen Unglück und Feinde, die Ökonomie, die zusammenfaßt und das Abspringende zurückweist, die Lust am Gesetz, an der Festlegung dessen, was wir erfahrungsgemäß als zweckmäßig und richtig gefunden haben, all diese Elemente des Verewigungstriebes sind zugleich Motive der Staatenbildung. Dazu mögen wohl auch rein sinnliche Umstände kommen, nämlich körperliche Gleichartigkeit einer Sippe, die sich deswegen aneinanderschließt, Beschaffenheit einer Gegend, ihr landschaftlicher Reiz, ihr Nutzen, ihre gute Verteidigungsfähigkeit. All diese Momente setzen sich in uns fest, schicken tausend feine Wurzelfasern aus. Wir verleben unsere Jugend, den erotisch am stärksten betonten Zustand in der Heimat, wir passen uns ihren Sitten an, und aus all dem entsteht ein Gemeingefühl, dessen Wesen erst definiert werden kann, wenn wir die Massengefühle überhaupt in den Rahmen der Untersuchung ziehen.

Die Massengefühle können definiert werden als die Selbststeigerung und Selbstbejahung bestimmter Wirkungen bei einer Mehrheit von Personen, die ihnen ausgesetzt sind. Die Masse aber wäre zu definieren als jene Mehrheit von Personen, die so groß ist, daß der einzelne sich unmöglich oder nur mit größter Schwierigkeit mit allen anderen einzelnen in Verbindung setzen kann, vielmehr muß er entweder der Wirkung auf alle entsagen oder sich kollektiv an die Gesamtheit wenden, wodurch er in gewissem Maße von den Individualitäten der einzelnen abstrahieren muß. Gehen wir in eine Versammlung, auf einen Ball oder in ein Konzert, in ein Theater, so finden wir: ehe der einzelne auftritt, ehe die entscheidende motorische Kraft der Beredsamkeit, der Musik oder Poesie vorhanden ist, ehe der Mann kommt, der das Weib Masse bändigt, gibt es nichts, was so bar jeder Aktivität wäre als die Masse. Jeder fühlt eine dumpfe Gärung und Erwartung, ein Streben, ohne das »erregende Moment« finden zu können, das aus all diesen verschiedenen Faktoren das Ergebnis zieht oder diesen Brüchen den gemeinsamen Nenner schafft. Da tritt der Schaffende hervor und zerreißt die Schleier, stößt alle Unklarheit, allen tauben Widerstand zurück, der ihm aus der Menge entgegenströmt und beginnt dieser Energie die eigene entgegenzusetzen. Und da vollzieht sich die Wandlung. Plötzlich formt sich die abenteuerlich zerklüftete ungestalte Vielheit zu einer Einheit, bildet aus sich selbst heraus ein Neues gleich dem, was Wundt schöpferische Resultante nennt, ein Ergebnis, das in seiner Gesamtheit mehr ist als die Summe der Elemente, aus denen es besteht. Es ist hier wie beim Tanz und beim Rhythmus überhaupt, wo durch die Teilnahme mehrerer in dem einzelnen eine Erleichterung und Beschwingung der Bewegungen, eine gesteigerte Selbstbejahung der rhythmischen Form entstehen muß. Der Nachahmungstrieb, die Beruhigung durch das Beispiel der anderen, die gesteigerte Überzeugung, richtig und gut zu handeln, die durch solche Gemeinschaft sich entwickelt, das alles hebt die Hemmungen auf, die Schüchternheiten und Zweifel, die ihm sonst anhaften. Wir fühlen uns selbst in den anderen, indem wir uns mit ihnen »eins« wissen, und diese Einfühlung (die durchaus nicht ästhetisch zu sein braucht), diese Vervielfältigung unseres

Ich ist es, was die Massengefühle hervorbringt. Sie sind notwendig, einfacher und heftiger als die des einzelnen. Einfacher sind sie, weil sie ja eben nur in der Gemeinsamkeit wurzeln und demgemäß nur von Erscheinungen hervorgebracht werden können, die eine Art von brutaler Energie entwickeln, die alles Gegensätzliche, alles verstandesmäßig Verschnörkelte oder unfruchtbar Sentimentale niederwirft. Heftiger ist das Massengefühl aus demselben Grund, und wohl auch, weil der Masse als solcher überhaupt jede Möglichkeit gemäßigter Äußerung fehlt. Sie kann nur schreien oder klatschen, ehrfürchtig schweigen oder in tobende Form oder wilde Heiterkeit ausbrechen. Sie kann, wenn man von dem besten Publikum, das schon nicht mehr »Masse« ist, absieht, jedoch nicht bedingt billigen, nicht sanft ablehnen. Was die Masse tut und sei auch nur, daß sie nichts tut, ist radikal. Indem sie gemäßigt bleibt, lehnt sie bereits ab. Sie ist bis zu einem gewissen Grad immer gewalttätig, und nicht umsonst hat Mirabeau den Satz geprägt: Das Schweigen der Völker ist die Lehre der Könige!

Daraus entspringen jedoch wichtige Folgen und Gefahren, die am einfachsten wohl definiert werden als die Gefahren der Einfühlung. Diese sind: wahllose Rezeptivität, Gehorsam für jeden heftigen Eindruck, Widerstandslosigkeit gegenüber dem Sturmangriff der Suggestion, das Sichbeugen, das Kriechen vor einer reizvollen und blendenden Persönlichkeit. Deswegen sehen wir so oft die Flucht der Feineren und Schamvollen, der Philosophen und Künstler vor der Menge, daher die Verachtung, die sie für die Öffentlichkeit zur Schau tragen, so gerne sie auch die Huldigungen der Einzelnen annehmen und so sehr sie auch nach dem Erfolge streben. Denn wie die Einfühlung erst der wirklichen ästhetischen Momente — nach unserer Ansicht des Erotischen und des Willens zur Verewigung — bedarf, um die Gefahren gänzlicher Zersplitterung vermeiden zu können, so bedarf die Masse der hemmenden und dennoch erst zur echten Steigerung führenden Schranke, welche der Enthusiasmus für eine große Idee aufbaut. Wehe dem, der die Masse beherrscht, ohne Zuchtwahl zu üben und ohne inneres Gesetz und ohne den Willen, nicht nur sie zu steigern, sondern auch zu erheben. Bald genug wird er, der »Demagog«, hilflos die Geister nicht bändigen können, die er gerufen hat, und selbst von dem Sturm verschlungen werden, den er heraufbeschwor. Die Masse, so ließe sich behaupten, hat gegenüber dem Einzelnen ein ähnliches Verhältnis wie die Industrie zum Handwerk. Sie vergröbert, vereinfacht und erleichtert die Empfindungsäußerungen ganz wie die Maschine, die blitzschnell das erzeugt, wozu ein Handwerker mühsam und mit angestrengtem Fleiß Tage brauchte. Wie das Industrielle bisher in seinen gesteigerten Formen nur zum Gigantischen und Phantastisch-Grauenhaften geführt hat, so wächst auch oft genug die Masse in ihrer gefährlichen Elastizität zu einem Tier, halb Affe, halb Tiger (Voltaire), und liefert als ästhetischen Eindruck im besten Falle jene, man möchte sagen, mechanische Erhabenheit, die wir bei allem quantitativ Übermächtigen, das Schrecken und Erstaunen einflößt, empfinden können.

Aus all diesem ist zu sehen, welcher eindringenden Energien es bedarf, um diesen Gefahren vorzubeugen. Im ganzen sind wieder zwei Mittel möglich. Vor allem: Der Wille zur Verewigung schafft sich das Gesetz als Niederschlag seiner wichtigsten Erfahrung. Er stellt sich damit regelgebend, warnend und ratend, organisierend der Vielheit gegenüber. Bewaffnete Diener werden aufgestellt, um Gewalt mit Gewalt zurückzuweisen, alle Lebensverhältnisse werden durchforscht, nur um Gemeinsames zu finden, Durchschnittlichkeiten, nach denen das Gesetz selbst sich ergänzen und verändern kann. Gruppen werden gebildet, Abgrenzungen geschaffen, Stände und Klassen, nur damit die Menge sich teile und zwischen den

Dämmen innerhalb der Schleusen, die ein Wille zur Zweckmäßigkeit bald öffnen bald schließen kann, sich gesetzmäßig bewege.

Damit aber wäre nicht genug geschehen. Das bloße Niederdrücken und Ordnen müßte am letzten Ende zur vollständigen Entpersönlichung führen. Die Menge würde zur Herde werden, die gehorsam so aufwartet, wie der Schäfer befehlen wird. Um ein Volk zu befriedigen, es wirklich aus dem Chaos des rein Sinnlichen oder Verstandesmäßigen herauszureißen, bedarf es eben noch der gewaltigsten, positiv geistigen Einwirkung. Nur durch ein vorschwebendes Ideal, durch eine reine Quelle der Begeisterung, die allen zugänglich ist, wird die bedenkliche Verregelung und Auspendelung des Lebens an bestimmte gegebene Vorlagen und äußere Formen verhindert. Erst dann ist die Polarität vorhanden, die eben auch hier, wie überall, innerlich gefordert wird.

* * *

Ziehen wir den Schluß aus diesen Voraussetzungen für die Gegenwart, so finden wir: Nirgends ist diese Mischung von Gesetzlichkeit und Idealismus, die aus der Masse ein Volk und ein Heer macht, reiner gegeben als in dem deutschen Volke. Die straffe, ernsteste Gebundenheit ist hier gerechtfertigt durch die klare Überzeugung, daß sie notwendig und geschichtlich geworden, daß nur sie einzig imstande sei, das Volk und den Staat aus dem Wirbel der schwersten Gefahr zu retten, die es bedroht; sie ist gerechtfertigt und gestärkt durch die Überzeugung, daß nur in ihr die Gewähr liege für die Menschenökonomie innerhalb der Zerstörung, für das Mindestmaß an Opfern, das freilich furchtbar genug geworden ist.

Sie ist ferner gerechtfertigt durch das begeisterte Gefühl der Zusammengehörigkeit des Volkes und seiner Verbündeten, durch das Gefühl der Treue, dieser wahrsten Tugend der Verewigung für die Männer, die dem Vaterlandsgefühl den sicheren Anhalt geben, den Exponenten, an den der Einzelne sich zu halten vermag.

Sie ist ferner gerechtfertigt durch die ruhige Sicherheit, daß Deutschland und Österreich-Ungarn die einzigen zwei Staaten sind, nicht in roher äußerlicher Gemeinschaft wie ihre Gegner, dieser Erwerbsgenossenschaft, die außer der Gier nach fremdem Besitz und dem Haß gegen deutsches Wesen nichts vereinigt.

Deutschland und Österreich, Norddeutsches und Süddeutsches, sie gehören nicht nur politisch und geschichtlich zusammen. Ohne Künstlichkeit läßt sich behaupten, in diesen beiden Kulturmächten verkörpern sich wieder unsere Gegensätze, nämlich das Erotische und der Wille zur Verewigung.

In dem Nordisch-Deutschen ist geradezu der Bestfall des Willens zur Verewigung gegeben: Treue, Liebe zur Gesetzlichkeit, Ordnung und Pünktlichkeit, der verläßliche strenge Ernst sind ihm eigen, der den Deutschen vor allen anderen zum militärischen, wissenschaftlichen und kaufmännischen Sieg geleitet hat. Auch die Unterwerfung vor der Autorität, die Liebe zum Moralischen und Familienhaften gehört hierher. Und schon geschichtlich sehen wir in den alten, starr-ehrwürdigen Rechtsformeln, in den Runen, den Willen zur Verewigung in höchster Wirksamkeit, und Immanuel Kant schafft in seinem Hochgesang auf die Pflicht die Ethik dieses Willens zur Verewigung.

Nun aber der Gegensatz zu diesem Nordischen! Der Süddeutsche, er ist seiner ganzen Natur nach romantisch, musikalisch und lyrisch. In ihm verkörpert sich die Weichheit des Erotischen, die bis zur Weichlichkeit, bis zur Phantastik, bis zur kindischen Vereinzelung entarten kann. Der Norden festigt sich militärisch, der

Süden zersplittert sich und kommt so in immer tiefere Abhängigkeit. Während der Norden herbe, eckige, kühle Naturen hervorbringt, singt der Süden, er erzeugt die großen Dichter des Mittelalters, beinahe alle großen Lyriker, Goethe, Mörike, Keller und Meyer, die ich zu den Deutschen rechne. Hölderlin, Lenau sind Südländer und die Musiker Haydn, Mozart, Schubert und in der Anpassung auch Beethoven, die Modernen Hugo Wolf, Wagner, Strauß und Mahler. Süddeutsch ist Raimund, ist Grillparzer; Heinrich Heine ist förmlich zugrunde gegangen an dem würgenden Schmerz, im Norden mit nordischen Deutschen leben zu müssen, während ihn alles zu den Südlichen hinzog.

Dieser Kampf zwischen Norden und Süden und ihr innerer Widerspruch ist durchaus nichts ausschließlich Deutsches. Denken wir an Südfrankreich, an den Hohn gegen den Gascogner, an Wales mit seinen Barden, an Sizilien und andererseits an die Normandie und Vendee, die konservativ sind, in der Industrie hochstehend, an Schottland und an Piemont. Überall ist im Süden die Übertreibung, das hitzige und stürmische Losgehen, die Lyrik zuhause, der Norden wieder schließt das Verstandesgemäße, Nüchtern-Kraftvolle in sich und bringt deswegen so oft die Männer hervor, die staatenbildend wirken und große Erneuerungen in die Wege leiten.

So hat Cavour das ausgeführt, was Garibaldi und Mazzini nicht vermocht hätten. So haben die Schotten das größte Verdienst an der materiellen, geistigen und politischen Entwicklung Englands; so hat der Norden von Amerika den wilden Süden gebändigt und in sich einverleibt. Was kann es also wundernehmen, daß das nordische Deutschland militärisch und politisch den Vorrang gewinnen mußte? Die ganze deutsche Geschichte zeigt ja, wie der revolutionäre und romantische Süden schließlich seine eigene relative Schwäche erkennend dem konservativen, in stahlharter Rüstung einherschreitenden Preußen mit seiner grandiosen Ordnung huldigen muß [1]). Österreich freilich, dessen Süddeutsche neben der Last der hemmenden künstlerischen und religiösen Romantik noch die Widrigkeit der Kolonialgebiete zu tragen haben, die es nicht vollständig zu assimilieren vermag, konnte nicht mitgenommen werden, weil in Preußen der Wille zur Verewigung energischer lebendig war und das österreichische Element gerade das, was preußisches Wesen ist, ausschließt und immerdar seine eigene Wesenheit behalten muß.

Da aber zeigte sich erst das hohe und unschätzbare Genie des Fürsten Bismarck. Er begriff, daß trotz der notwendigen Trennung, trotz des Wortes von »Blut und Eisen«, Deutsche und Österreicher sich gegenseitig fördernde Kontraste sind, die zueinander gehören, wie Komplementärfarben.

Österreich-Ungarn konnte nicht bei Deutschland bleiben, weil es — als Kolonialstaat, der seine Kolonien unmittelbar am eigenen Leib trägt — zu eingenommen und zu beschäftigt war, um die große einheitliche Fläche des Deutschtums zu beherrschen.

Aber auch Deutschland konnte Österreich-Ungarn nicht entbehren, weil es sonst allein in der Welt gestanden und gänzlich vereinsamt gewesen wäre und weil es nicht imstande ist, einen besseren Freund zu finden als einen Staat, wo zehn Millionen seiner Volksgenossen leben.

Diese beiden Pole deutscher Kraft und deutschen Gemütes, der Norden mit der

---

[1]) Als Gipfelpunkt dieser politischen Romantik des Südens ist wohl die Zeit der Kreuzzüge zu bezeichnen, wo die süddeutschen Staufer und Franken durch den Drang nach dem Orient, der noch dazu metaphysisch verklärt war, das Reich selbst beinahe vernichteten.

Heiligung des Gesetzes und der Verewigung, der Süden mit seiner Heiligung des Gemütes und der reinen, sinnlichen Empfindung, der Musik und des Lyrischen mußten sich vereinen. Deutschland und Österreich mußten einander finden.

So ist uns dieser Krieg ein Wahrzeichen für diese Einheit geworden. Als Letztes sei mir gestattet, ein Wort Fichtes zu erwähnen, das sich bereits in meinem Buche: »Die Quellen des künstlerischen Schaffens« findet. »Die Liebe, die wahrhaftig Liebe sei ... erwacht und entzündet sich allein in dem Ewigen. Das Leben, bloß als Leben, als Fortsetzung des wechselnden Daseins hat für den Vaterlandsliebenden nie Wert gehabt. Er hat es nur gewollt als Quelle des Dauernden. Aber diese Dauer verspricht ihm allein die selbständige Fortdauer der Nation; um diese zu retten, muß er sogar sterben wollen, damit diese lebe, und er in ihr lebe das einzige Leben, das er von je gemocht hat. ... Der Glaube des edlen Menschen an die ewige Fortdauer seiner Wirksamkeit auch auf dieser Erde gründet sich ... auf die Hoffnung der ewigen Fortdauer des Volkes.«

Besprechungen.

Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums. 8. vollständig umgearbeitete Aufl. Herausg. von J. Geffcken und E. Ziebarth. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig, 1914. Lex.-Form. 1152 S.

Es steht mir nicht zu, über die neue Auflage des altberühmten Werkes ein Urteil zu fällen. Gern aber bekenne ich, daß ich es vielfach mit Nutzen befragt habe, wenn ich Aufklärung brauchte über Tatsachen der Mythologie und Archäologie, der antiken Literatur- und Religionsgeschichte; auch die Darstellung der griechischen Musik scheint mir trotz ihrer Kürze sehr lehrreich. Manchmal allerdings sind nach meinem Gefühl die Artikel gar zu kurz, und es bleibt bedauerlich, daß die Herausgeber auf alle Abbildungen verzichten mußten.

Berlin. Max Dessoir.

Rudolf Eisler, Philosophen-Lexikon. Leben, Werke und Lehren der Denker. Berlin, E. S. Mittler u. Sohn, 1911. 8°. 889 S. — Derselbe, Handwörterbuch der Philosophie, ebenda 1913. 8°. 801 S.

Die beiden nützlichen Nachschlagewerke haben auch für den Ästhetiker ihre Bedeutung. Das biographische Lexikon gewiß die geringere, da es naturgemäß von den ästhetischen Lehren eines Philosophen nur beiläufig und in der Kürze spricht; überdies sind die Angaben über Lebenslauf und Schriften in vielen Fällen recht lückenhaft. Aber das Handwörterbuch bringt eine größere Anzahl von Stichwörtern aus dem Gebiet unserer Wissenschaft, jedes Stichwort mit einigen Begriffsbestimmungen erklärt und durch Angabe einschlägiger Bücher oder Aufsätze ergänzt. Mir persönlich erscheinen freilich Begriffsbestimmungen nur dann als wertvoll für die Erkenntnis, wenn der Weg bekannt ist, auf dem man zu ihnen gelangte, und selbst dann behalte ich ein Mißtrauen gegen ihr einseitiges, unbewegliches, dogmatisches Wesen. Doch als Ausgangspunkt für eigene Arbeit und als vorläufige Stütze können sie wohl ganz gute Dienste verrichten. Wie soll denn auch der Herausgeber eines Wörterbuchs kleineren Umfangs verfahren, um eine Vorstellung von dem geistigen Inhalt der Philosophie zu geben? Er muß eben Begriffe, Definitionen, Literaturangaben aneinanderreihen, und das hat Eisler gewissenhaft getan.

Berlin. Max Dessoir.

Albert Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Ein Kapitel einer Ästhetik. Tübingen, Verl. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1913. 140 S. 8°.

Der durch erkenntnistheoretische und historische Arbeiten bewährte Verfasser lädt uns mit diesem Büchlein ein, ihm auch einmal auf das ästhetische Gebiet zu folgen, und erweckt damit von vornherein das Interesse derer, die ihn bereits schätzen gelernt haben. In einem einleitenden Abschnitt knüpft Görland an den neuerdings stark betonten Unterschied von Ästhetik und Kunstwissenschaft an: er

will sein Thema unter den Gesichtspunkten der ersteren, nicht der letzteren behandeln. Mit seinen eigenen weiterhin ausgeführten Begriffsbestimmungen stimmt das freilich nicht zusammen; denn nach diesen erscheint das Tragische, wie es ja wohl auch dem wirklichen Verhältnis entspricht, als ein spezifisches Problem der Lehre von der Dichtkunst; und das um so entschiedener, als der Verfasser seine Untersuchungen auf das tragische Drama beschränkt. Allein es hätte keinen Zweck, mit ihm darüber zu rechten, denn genau genommen tragen seine Gedankengänge weder ästhetischen noch kunstwissenschaftlichen Charakter, sondern sie werden so gut wie ausschließlich von ethischen Gesichtspunkten und Problemen bestimmt, und das tritt bisweilen sogar mit auffallender Einseitigkeit hervor, wie etwa in der Schilderung des Renaissancegeistes, welche für die Behandlung Shakespeares den Grund legt.

Das leitende Motiv für Görland ist der Kampf des freien, sich selbst bestimmenden Willens mit der Gegensätzlichkeit, die sich ihm notwendigerweise entgegenstellt. Diese Gegensätzlichkeit bezeichnet der Verfasser als Schicksal, indem er somit die Bedeutung, welche diesem Ausdruck im Sprachgebrauch der Tragödie selbst wie in ihrer Theorie herkömmlicherweise beiwohnt, sehr wesentlich erweitert. Mit Recht ist ihm die Idee des freien und autonomen Willens die Voraussetzung aller Tragik, und er zieht daraus die freilich weniger einwandfreie Folgerung, daß diese Idee, da sie von Anfang an die Entstehung der Tragödie bedinge, eine Geschichte nicht habe. Die innere Entwicklung der Tragödie könne sich demnach ausschließlich auf die Auffassung derjenigen Mächte, die der Freiheit des Menschen entgegentreten, also auf die Idee des Schicksals beziehen.

Unter diesem, wie man sieht, rein ethischen Gesichtspunkte betrachtet Görland nun die geschichtlichen Höhepunkte der tragischen Dichtung. Er beginnt mit Äschylos und Sophokles: bei beiden sind ihm die Götter die Vertreter der Schicksalsidee, also die der Freiheit entgegentretenden amoralischen Mächte. Die Idee der sittlichen Freiheit aber soll bei Äschylos die Moira verkörpern. Sie ist der Ausdruck für das ewig und allgemein Gültige im Willen des Menschen selbst, entspricht also ungefähr dem kategorischen Imperativ. Bei Sophokles dagegen soll die Weltordnung als eine rein äußere Macht erscheinen, die nicht den Willen, sondern die Tat bestraft, auch wenn sie, wie die des Ödipus, durch keine unsittliche Absicht bestimmt ist. Daher bezeichnet der Verfasser den Äschylos als moralischen Optimisten, den Sophokles als Pessimisten. Der letztere sei nur Theologe, der erstere aber Ethiker, ja, seine Tendenz sei geradezu die Bekämpfung des Götterglaubens und insbesondere der Orakelsucht. Freilich tritt auch bei Sophokles die Unsittlichkeit der herkömmlichen Volksreligion hervor, wenn auch mehr unabsichtlich; dennoch sieht dieser Dichter das Heil für die Menschen ausschließlich in der Unterwerfung unter die Gnade (richtiger die Willkür) der Götter.

Daß diese Darstellung die überlieferte Auffassung geradezu auf den Kopf stellt, würde an sich noch nichts gegen sie beweisen. Daß ihre Begründung mehr skizzenhaft und auf einzelne Dichtungen bezogen als durchgeführt und umfassend ist, war mit dem Umfang und der Entstehungsart der kleinen Schrift notwendig gegeben. Dennoch hätte Görland mindestens den Versuch machen müssen, die Überlieferung in den Hauptpunkten zu entkräften und einen geschichtlichen Zusammenhang, der sie ersetzen könnte, herzustellen. In der Hauptsache schiebt er die Tendenz auf Zersetzung des überlieferten Götterglaubens, welche von Aristophanes an bis auf die Gegenwart stets dem Euripides zugeschrieben worden ist, auf den Äschylos zurück, ohne jene nach seiner Meinung irrtümliche Überlieferung auch nur zu erklären, die den jüngsten der drei Tragiker mit seiner destruktiven

Richtung in ausgesprochenen Gegensatz gegen die beiden älteren stellt. Die nächste Folge ist, daß er über Euripides gar nichts zu sagen weiß und ihn daher mit keinem Worte erwähnt. Ist nun im übrigen auch zuzugeben, daß in Äschylos gewisse revolutionäre Ansätze und Probleme stecken, so reichen diese doch bei weitem nicht aus, um ihm eine Bekämpfung der Volksreligion zuzuschreiben. Die Auffassung vollends, die Görland von Sophokles hat, ist nur dann überhaupt begreiflich, wenn man sich, wie er tut, ausschließlich an den Ödipus Tyrannos hält und nicht einmal den Coloneus mit heranzieht. Wie kann man von moralischem Pessimismus und Veräußerlichung der tragischen Idee bei dem Dichter sprechen, der das Wort von »den ungeschriebenen und untrüglichen Gesetzen« in des Menschen Brust geprägt und der überlieferten Satzung gegenübergestellt hat! Die Konstruktion Görlands scheitert an den Tatsachen, darüber wird man auch bei dem besten Willen, seinen Gedankengängen zu folgen, nicht hinwegkommen.

Weniger originell, aber besser begründet ist die Behandlung Shakespeares. Hier vermag man Görlands Auffassung, wenn auch nicht in allem einzelnen, so doch im wesentlichen beizustimmen. Das Schicksal bedeutet ihm hier, entsprechend der Grundtendenz der Renaissanceepoche, »den individuellen Widerpart gewaltiger Individualität«. Dieser Gedanke wird mit Geist nnd Glück ausgeführt, freilich nicht ohne Einseitigkeit, wie denn die Bedeutung der göttlichen Gerechtigkeit für Shakespeares Weltanschauung einfach beiseite geschoben wird. Auch ist die Behauptung sicherlich nicht zu erweisen, »daß, was man moralische Schuld nennt, mit der Schuld im tragischen Sinne bei Shakespeare nichts zu tun« habe. Dennoch ist der Grundgedanke, daß Shakespeares Menschen Naturgewalten sind und als solche das Schicksal verkörpern, richtig. Und wenn man von der freilich ganz verfehlten Analyse des Macbeth absieht, dürfte die Behandlung Shakespeares das Einleuchtendste und Sachentsprechendste sein, was das Buch enthält.

Shakespeare gegenüber bezeichnet Schiller insofern eine neue Entwicklungsstufe, als die tragischen Kämpfe und Gegensätze in seinen Dramen nicht mehr rein individueller Art sind. »Seine Menschen werden Sachwalter weit reichender gedanklicher, dem Individuellen entwachsener Motive«, durch deren Gegensätzlichkeit die Tragik bestimmt ist. Am klarsten weist Görland das am Don Carlos nach und besonders die Großinquisitorszene, die so oft vernachlässigte oder übersehene, weiß er in ihrer monumentalen Bedeutsamkeit nach Gebühr zu würdigen. Dagegen fällt das ablehnende und wenig verständnisvolle Urteil über Kabale und Liebe auf. Merkwürdigerweise verkennt Görland, daß unter den Jugenddramen Schillers gerade dieses mit ebensoviel Gestaltungskraft wie Schärfe des Blicks Menschen einander gegenüberstellt, welche die entgegengesetzten Lebensanschauungen und Bestrebungen des Zeitalters verkörpern.

Auffallender freilich noch, ja geradezu paradox ist es, daß in einer Monographie der tragischen Schicksalsidee die Braut von Messina nicht behandelt wird und daß ein Schüler Kants und Marburgs über das Problem des Wallenstein und die Gestalt des Max Piccolomini mit einer kurz abweisenden Wendung hinweggeht. Ich gestehe, daß mir diese Wendung unverständlich geblieben ist und ich die Lücke schwer als eine solche empfinde. Überhaupt aber ist es unverkennbar, wie der Gesichtspunkt, unter dem die Tragödie betrachtet wird, sich bei der Behandlung Schillers und später Hebbels verengt. Es entspricht der ursprünglichen Absicht des Verfassers, wenn es ihm darauf ankommt: »wie der Dramatiker den unentwirrbaren Gegensatz von Wille und Schicksal aus dem Geiste seiner Zeit gestaltet.« Aber das ist doch keineswegs dasselbe, als wenn man das Wesen der Tragödie ausschließlich in der Gegensätzlichkeit geschichtlich entwickelter Werturteile (Ideen)

sehen will! Dieser Standpunkt, den theoretisch freilich auch Hebbel eingenommen hat, entspringt nicht dem künstlerischen Wesen des Tragischen und ist daher für das Verständnis der Tragödie unzureichend.

Auf die Behandlung Hebbels und Ibsens, welche den Schluß des kleinen Buches bilden, brauchen wir nicht näher einzugehen; sie fügen dem Gesamteindruck keinen neuen Zug hinzu. Denn dieser läuft darauf hinaus, daß der herrschende Grundgedanke von außen her an das behandelte Gebiet herangebracht, nicht aus ihm selber erwachsen ist und ihm daher nicht gerecht zn werden vermag. Wie der Referent so werden auch andere das geistreiche kleine Buch mit Interesse lesen, aber sich mehr zum Widerspruch als zur Beistimmung angeregt finden.

Posen. Rudolf Lehmann.

Frederik Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1912. VI u. 195 S. 4°.

Das mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Werk bedeutet einen wertvollen Beitrag zur frühgriechischen Kunstgeschichte und ihr Verhältnis zur orientalischen Kunst. Im ersten Teil wird eine große Gruppe von Silber- und Bronzegefäßen des 9.—7. vorchristlichen Jahrhunderts mit hauptsächlich ägyptischen und assyrischen Dekorationselementen zum ersten Male in übersichtlicher Vollständigkeit zusammengestellt und ihr phönikischer Ursprung mit Sicherheit erwiesen. Daran schließt sich eine Untersuchung über phönikische und hittitische Elfenbeinarbeiten und andere Erzeugnisse der phönikischen Kleinkunst, besonders die sogenannten Tridacnamuscheln. Auf dieser Grundlage wird alsdann der Einfluß der orientalischen, speziell der phönikischen und hittitischen Kunst auf die frühgriechische erörtert und das eigentlich Griechische gegen das Orientalische abgegrenzt. Ausführlich, und mit voller Beherrschung des gewaltigen Materials, werden dabei die altrhodische Kunst, die Elfenbeinfiguren aus dem ephesischen Artemision, die griechisch-geometrische Kunst und die italisch-etruskischen Funde behandelt. Den Beschluß machen Einzeluntersuchungen, einmal über die »Etagenperücke«, die im Gegensatz zu der Ansicht älterer Forscher als phönikisch angesehen wird, dann über die Bedeutung der »frühkretischen« Kunst (d. h. der kretischen Kunst des 7. Jahrhunderts) für die Geschichte der Plastik. Hier hätte die Polemik gegen Löwys verdienstliche Arbeiten weniger scharf sein können. Endlich wird in sehr einsichtiger und überzeugender Weise das Verhältnis der Homerischen Gedichte zu den Denkmälern des kretisch-mykenischen und orientalischen Kulturkreises erörtert und der enge Zusammenhang mit der kretisch-mykenischen Kultur scharf abgelehnt. Dieses Kapitel halte ich für besonders wertvoll; jedoch kann ich die Ausführungen S. 183, wo gegen F. Winter vor der Parallelisierung von Dichtung und Kunst gewarnt wird, nicht für richtig halten, namentlich nicht auf Grund der Beweisgründe, die aus dem Vergleich der Frührenaissance angeführt werden — denn hier läßt den Verfasser seine Gelehrsamkeit im Stich.

Greifswald. Erich Pernice.

Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik. München 1911.

Wenn jemand sich die Aufgabe stellt, in der Kultur der nachantiken Zeit, deren Ausdruck in der Kunst wir in den merowingisch, karolingisch, romanisch, gotisch genannten Stilen sehen, etwas Eigenes, spezifisch Nordisches zu suchen und zwar im Gegensatz zu der griechisch-römischen Kultur, deren Nachwirkungen sich oft genug über diese neue und eigene Entwicklung gelegt haben, ohne sie doch jemals ganz

unterdrücken zu können, so ist das eine Aufgabe, die als solche nicht wichtig genug genommen werden kann, die auch hier nicht zum ersten Male neu gestellt worden ist, aber wegen ihrer Bedeutung jede neue Lösung, ja jeden Versuch einer Lösung schon rechtfertigt und verdienstlich erscheinen läßt. So scheint mir das unbestreitbar ein Verdienst dieses Buches, mit allem Nachdruck darauf hingewiesen zu haben, daß von der germanischen Frühkunst mit ihren Bandverschlingungsornamenten bis zum Rokoko sich eine einheitliche Entwicklung verfolgen läßt, die in ihrer Sonderheit gegenüber der antiken, in der frühchristlichen durchaus weiterwirkenden und auch sonst ihren Einfluß geltend machenden Kunst sich durchsetzt. Dieses Eigene besteht für uns zunächst darin, eine neue Entwicklung selbständig zu beginnen gegen die Überlieferung der gealterten, raffinierten antiken Kunst und gegen die Einflüsse einer vergeistigten, spätantiken Religion, das Christentum. Von primitiver Schmuck- und Kleinkunst, die sich vom Material noch ihre Muster vorschreiben läßt (Bandverflechtung, Holzbaumotive, Steinmosaik) und im übrigen noch sinnlos Schmuck den Flächen anheftet (Edelsteine!) oder primitivste Geometrie der Formen entfaltet, entwickelt sich ein neuer Monumentalstil, der romanische Stil mit seiner denkmalsmäßigen, an ägyptische Pyramiden erinnernden Massenaufgipflung des Chores und der wie ein Grabgewölbe feierlichen Vierungskuppel, um sich in der Gotik zu dynamischem Gliederstil zu organisieren und die stumme Feierlichkeit der romanischen Monumentalität zur repräsentativen Entfaltung einer Prozessionskirche umzubilden. Die Organisierung religiöser Kultformen einer zu gemeinsamem Dienst vereinten Menge nimmt dann die Innenraumkunst des französischen Barock wieder auf, um den höchsten Ausdruck höfischen Zeremoniells und gesellig-eleganter Konvention in der Architektur zu formen. Das Eigene besteht also zunächst darin, eine strenge Formen- und Monumentalkunst aus eigenen Mitteln hervorgebracht zu haben, von denen jede Stufe mit einer anderen, weit zurückliegenden Epoche antiken Kunstschaffens verglichen werden könnte, einer anderen als der, an die die Entwicklung anknüpfen konnte. Wie leicht wäre es, die Parallele zu ziehen zwischen der Völkerwanderungskunst und der primitiv-antiken, uns besonders in der mykenischen Kunst erhaltenen Stufe, der romanischen und der archaischen der Ägypter und Assyrer, der gotischen und der klassisch-griechischen, zwischen dem modernen und antiken Barock, zwischen Rokoko und Hellenismus.

Dies meint nun Worringer nicht. Ihm beruht das Eigene nicht auf einer selbständigen Entwicklung, einem aus sich herausrollenden erneuten Ablauf einer schon einmal zurückgelegten Entwicklung, auch sieht er das andere dieses in den Grundzügen ähnlichen Ablaufes nicht in der Auseinandersetzung mit der überlieferten Spätantike, die sich wie ein Reif auf alle frischen Knospen und Blüten legen mußte, sondern er sucht es in einer auf Rasseeigentümlichkeit beruhenden spezifisch germanischen Geistesverfassung, einer »erhabenen Hysterie«, einem Dualismus des Menschen zur Welt, der nach Erlösung sucht und diese im Rausch unendlicher Melodien, grenzenloser Höhensteigerungen, verwickelter Ornamentik wie den primitiven Bandverschlingungen findet. Es ist nicht leicht, hier Worringers Meinung präzis wiederzugeben, da an sich dieser Dualismus, dieses Erlösungsbedürfnis ein etwas nebelhaftes psychologisches Faktum darstellt, noch weniger aber, wenn man sich diese, vielleicht als moderne Literatenhysterie begreifbare metaphysische Rauschsucht nun als Seelenzustand der Germanen der Völkerwanderungszeit vorstellen soll, deren psychologische Kompliziertheit zu verstehen man sich doch besser einmal die Geistesverfassung von Negern oder sonstigen primitiven Völkern ansieht. Vor allem macht das stutzig, daß dieses Erlösungsbedürfnis bald zur strengsten Form greift, dem starren Geometrismus, durch den das Chaotische also erlöst wird, bald

aber zu der das Chaos steigernden, ruhelos verworrenen Vielfältigkeit, dem Unheimlichen, Phantastischen. Daraus folgt wohl die logische Struktur des Worringerschen Schlußverfahrens: erhabene Hysterie, Erlösungsbedürfnis, dualistische Zerrissenheit muß sein: zeigt die Kunst die Kompliziertheit eines verwickelten Gewebes, wie sie jeder Strickstrumpf bietet, nun dann ist das Ausdruck dieser chaotischen Gesinnung; zeigt sie aber Klarheit, strenge Form bis zur reinen Mathematisierung, nun so ist das eben die Erlösung aus diesem Chaos. Nur daß man mit Leichtigkeit auch das Exempel umdrehen kann, wie Nietzsche, dem Rausch in der Kunst Ausdruck der Stärke und Sicherheit der Psyche war, die also im Verworrenen Erlösung findet. Gewiß hat diese nordische Monumental- und Formenkunst auch ihren besonderen Charakter. Wir sehen ihn — übrigens wie Worringer — in der Raumgestaltung, gegenüber der antiken einseitigeren Körperdarstellung. Daß aber dieser Raum nun etwas Unfaßbares, Mystisches sein müsse, ist wieder eine dieser Worringerschen Behauptungen, die seine These stützen muß. Diesem Mißverstehen des Raumes entspringt auch das Mißverstehen Worringers gegenüber der Gotik. Indem er mit Augen, die auf die Antike eingestellt sind, den gotischen Pfeiler isoliert betrachtet und so einseitig die Höhentendenz herauslöst, entgeht ihm, daß eben dieser Pfeiler zu einem zweiten gehört, daß sich diese beiden mit Hilfe des Raumes zu Grenzen eines Bogens vereinen, der eine ganz strenge Form hat und als Durchlaß, Pforte in der Proportion eines stehenden Menschen gar nichts dem Menschen Fremdes enthält, und daß nun die Reihung solcher Durchlässe zu einem langen Gang, der hin zum Altar führt, eine strenge, zwingende Raumform für den geordneten Kultus einer wie mit militärischer (ritterlicher) Ordnung sich vollziehenden Prozession darbietet. Die absolute, für den Einzelmenschen überwältigende Gesamtproportion, der Bereich des Erhabenen ist nichts, was die gotische Kathedrale vom Pantheon unterscheidet.

Wenn deshalb der Gegensatz von Form, Ordnung, gesellschaftlicher und geselliger Bindung einerseits und Formlosigkeit, Bedürfnis nach Ausdrucksmacht stat Ausdrucksklarheit anderseits festgehalten werden soll, dann läßt sich das bis zu gewissem Grade nur durchführen für den Unterschied zwischen französischer und deutscher Kunst, wie denn Worringer gern, um seine These zu stützen, die Beispiele aus der deutschen Kunst übernimmt. Sobald aber dies der Sinn seiner Ausführungen sein soll, dann ist jedenfalls das tiefste Problem der Gotik und der ganzen auf französischem Boden in erster Linie entfalteten mittelalterlichen und höfisch barocken Kunst, das Problem der nordischen Monumentalkunst, ihrer Selbständigkeit und Eigenart, die darin besteht, eine Innenraumgestaltung im Zusammenhang mit der Formung geselligen Lebens (Ritterlichkeit des Verkehrs) zu sein, weder bei ihm erfaßt noch gelöst, und ein Teilproblem der modernen Kunstentwicklung ist für das ganze substituiert.

Um so mehr muß aber dann die Begriffsvertauschung abgelehnt werden, wie es ja auch von vielen Seiten geschehen ist, daß für die Eigenart einer Sonderkunst der Name einer einzelnen Periode eingesetzt wird, die gerade diese Eigenart am wenigsten zeigt, und daß mit diesem Namen etwas bezeichnet wird, was am Anfang und Ende der Entwicklung, also von ihr am weitesten entfernt, noch zur Not mit der Definition des Worringerschen Begriffes zu identifizieren ist, ebenso aber auch, daß der Name einer Kunst, die anerkanntermaßen in Frankreich ihre Wurzeln und ihre höchste Entfaltung hat, nun plötzlich für etwas gilt, das gerade die Züge der französischen Gotik am wenigsten verträgt. Wenn jemand einen Begriff von einer mit einem festen Namen benannten Kunst sich bildet und nun daraus, daß sein Begriff gerade mit dieser Kunst, die er, wie man glaubt, erklären

will, nicht übereinstimmt, behaupten zu dürfen glaubt, diese Kunst sei eben nicht recht gotisch, dann erinnert das doch stark an das Hegel zugeschriebene Wort: Um so schlimmer für die Natur, wenn sie mit den Begriffen nicht übereinstimmt. So hat nach ihm Frankreich die schönsten gotischen Bauten geschaffen, aber nicht die reinsten. »Die romanische Freude an dekorativer Geschlossenheit, an sinnlicher Klarheit und organischer Harmonie hielt das germanische Bedürfnis nach Übertreibung, nach Exzessivität zu sehr nieder. So kommt es, daß auch über den schönsten und reichsten gotischen Bauten Frankreichs doch ein Hauch organisch abgeklärten Renaissanceempfindens liegt.«

So bliebe also noch ein Unterschied von deutscher und französischer, den »Romanen« verwandter Kunst, indem wir das Recht nun bestreiten müssen, deutsch mit gotisch zu identifizieren, nicht bloß aus logischen, sondern auch aus sachlichen Gründen, da es zur Verkennung der Gotik führt. Aber auch dann widerstrebt es mir, nun Worringers Charakteristik des gotischen Menschen für das spezifisch Deutsche zu nehmen, nämlich erhabene Hysterie, gotischen Transzendentalismus, ungeläuterter und ungeklärter Dualismus, der nur in hysterischen Affektzuständen, in krampfartigen Steigerungen, in pathetischen Überspannungen, Befriedigung und Erlösung finden kann, Sinnenberauschung, ungezügelte Aktivität, Rauschsteigerung bis zur Selbstvernichtung, unklare Rauschsucht, krampfhaftes Verlangen, aufzugehen in einer übersinnlichen Verzückung, zu einer Pathetik, deren eigentliches Wesen Maßlosigkeit ist, die nur im Rausch den Ewigkeitsschauer spürt.

O Luther, o Goethe, o Bismarck, o Hindenburg, o Schützengraben!

Bei wem ist denn wohl diese »erhabene Hysterie«? Bei den alten Germanen oder den modernen Literaten? Ist sie in jenen Linienkritzeleien, die nur als Auslösung eines inneren seelischen Drucks erscheinen, wirft das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineamentes wirklich unzweideutig ein Schlaglicht auf das unter einem starken Druck stehende Innenleben der nordischen Menschheit, oder sind es nicht viel mehr solche Thesen und Wortdichtungen, mit denen hier das Einfachste zu komplizierten Stimmungen emporgeschraubt wird. Wenn nach Worringer das Kunstgefühl auf Abstraktion und Einfühlung beruht, so ist sicher bei ihm die Gabe der Einfühlung und Begriffsdichtung stärker als die Abstraktion, die ein Gemeinsames im Vielfachen zu begrifflicher Klarheit bringt.

Sollen wir damit das ganze Buch ablehnen? Es hat in den vier Jahren, seitdem es erschienen ist, starken Erfolg gehabt, es ist zum Rüstzeug einer neuen Jugend geworden. Und man mag den Erfolg verachten, man kann nicht daran vorübergehen. Und so schätzen wir das Buch und schätzen das Buch ein: als Dokument eines neuen stilsuchenden Bewußtseins, als geistige Gefolgschaft einer neuen Kunstbewegung, der Gotik und primitive Kunst, Linearismus und Flächenornament von neuem Werte bedeuten; aber Werte an sich, ansehnliche, bildhafte Schöpfungen, ohne den Inhalt, ohne die Gegenstände, denen sie früher zum Schmuck, zur Form dienten. Natürlich muß, wer ohne Glauben, ohne Kavalierhaftigkeit vor diesen Kirchen steht, die Dinge anders sehen als ihre Schöpfer, natürlich kann man in der Scholastik reinste Freude an Begriffskonstruktionen finden, statt Umdeutung und Rechtfertigung eines Glaubens, und muß es so sehen, wenn man diesen Glauben nicht hat. Nicht weil diese Formen ohne Inhalt sind, sondern weil wir heute und diese neue Jugend sie ohne Inhalt sehen, suchen wir nun all diese Räusche, Ekstasen und Hysterien hineinzudeuten und tun damit nichts anderes, wie die moderne Kunst mit ihren Linien und Konstruktionen, die nichts darstellen und doch möglichst viel ausdrücken sollen. So wie Worringer gotische Gebilde beschreibt, sehen die Werke der Expressionisten und Kubisten aus, und als ein Mani-

fest des Expressionismus, als Kunstprodukt, nicht als wissenschaftliche Leistung wird man auch dies Buch gelten lassen, das ein kenntnisreicher äußerst impressionabler und vielleicht der Worte nur zu mächtiger moderner Mensch geschrieben. Die Zeit wird zeigen, ob der Expressionismus dieses Buches länger bestanden haben wird als die Kunst, die sich schon jetzt auf ihn beruft.

Marburg i. H. Richard Hamann.

F. Schröder, Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland. Duncker und Humblot, München und Leipzig, 1914. 4°. 65 S.

F. Schröder zeichnet in seinem Buche ein klares Bild belgischer und holländischer Hallen gotischen Stils. Es wird sachlich auseinandergesetzt, welchen Charakter jene Bauten tragen und wann sie entstanden sind; zugleich werden ihre äußeren Entstehungsbedingungen gekennzeichnet. So sind künstlerische Leistungen in überzeugender Weise mit geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Tatsachen in Verbindung gebracht, oder besser gesagt, enge ursächliche Beziehungen werden aufgewiesen, in denen die Kunst zu geschichtlichen und volkswirtschaftlichen Ereignissen steht. — Sowohl der praktische Zweck, zu dem der betreffende Bau dienen soll, als auch die damalige Sehgewohnheit wird von Schröder ins Auge gefaßt, wenn es gilt, eine neue Bauform zu erklären. Wir werden z. B. darauf aufmerksam gemacht, wie die Fleischhalle zu Gent sowohl kirchlichen als auch wehrhaften Charakter zeigt und doch schon zu einem ausgesprochenen Handelstyp überleitet.

Schröder legt in erfreulicher Weise die mannigfaltigen Fäden bloß, die sich ursächlich um Kunstgebilde schlingen. Ist doch ein Kunstwerk kein ursachloses, vom Himmel gefallenes Etwas, sondern ein vielverkettetes Glied wie alles Wirkliche. — Leider sind die stilistischen und rein ästhetischen Probleme, die Schröder nur gelegentlich streift, im wesentlichen ungelöst geblieben.

Berlin. Alfred Werner.

Momme Nissen, Der Krieg und die deutsche Kunst. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. B. 1914. 8°. 63 S.

Momme Nissen vertritt die Überzeugung, die Kunst solle vor allem »mit dazu dienen, das hell emporgeloderte Feuer des Vaterlandsgeistes zu einer unverlöschlichen Lichtglut am heimischen Herd umzuwandeln«. Die Kunst ist nach Nissen ein Mittel, das Vaterlandsgefühl zu kräftigen. Selbstverständlich handelt es sich hier um rein äußerliche Fragen, um den Inhalt der Kunst, um das »Was«, nicht um das »Wie«. Die Berechtigung, Kunst unter inhaltlichem Gesichtspunkt zu betrachten, wird man gerne zugeben. Ich glaube jedoch, es dreht sich in diesem Falle nicht um künstlerische, sondern um kulturgeschichtliche Probleme. Zweifellos gibt es nun Kunstwerke — ich denke an Liliencrons Kriegsnovellen — die unsere Vaterlandsliebe heller auflodern lassen; patriotisch begeisternde Wirkung von jedem Kunstwerk aussagen heißt die Tatsachen gröblich entstellen und eine Besonderheit willkürlich verallgemeinern. Unzählige Beispiele, die einem jeden von uns einfallen, zeugen gegen Nissens einseitigen Standpunkt. In seinem zweiten Kapitel predigt Nissen Abkehr der Kunst von Paris: »Wir müssen die Ablösung von dem Herd des Unsegens vollziehen.« Nissen gehört wie ehemals Anton von Werner und neuestens Lovis Corinth zu den Undankbaren, die absichtlich vergessen, daß unsere besten Maler an jenem »Herde des Unsegens« ihr Feuer entzündet haben. Die keusche Abgeschlossenheit, die Nissen von deutscher Kunst fordert, würde bald schwächliche, langweilige Epigonenhaftigkeit zeitigen. Als Gewährsmann nenne

ich Heinrich Wölfflin, der oft in Wort und Schrift dargetan hat, wie sich gerade der starke Künstler fremden Einflüssen hingibt, um dann später wie Dürer reifere und bessere Werke hervorzubringen.

Die »Gelöbnisse«, die Nissen am Schluß seiner kleinen Schrift ausspricht, rein, ideal und starkmütig zu sein, machen seinem Charakter Ehre, haben aber mit Kunst gar nichts zu tun.

Berlin. Alfred Werner.

Jakob Burckhardt, Briefwechsel mit Heinrich v. Geymüller. 3. Aufl. München 1914. 188 S.

Noch immer ist die Lektüre ihrer Briefe das einzige Mittel, uns an der Lebensführung großer Männer teilnehmen zu lassen. Die Erzählung des Biographen stellt noch einen Schirm zwischen uns und den Gegenstand; der Brief ist absolut zuverlässig. Freilich, was geht schließlich den Leser des Cicerone die Lebensführung Jakob Burckhardts an! Es ist ein anderer, der die Kultur der Renaissance schrieb, ein anderer, der abends seinen Schoppen Roten trank. Dort spricht der Gelehrte, hier der Mensch. Und doch wird vielleicht der feinste Genuß an diesen Briefen der sein, in den wenigen Zügen dieses Lebens den Stil der großen Sachlichkeit der Werke wieder zu finden.

Jakob Burckhardt der Briefschreiber ist eine Entdeckung der jüngsten Zeit; es gibt Leute, die ihn jetzt schon zu den Klassikern des Briefes rechnen. Nun ist Burckhardt keineswegs der geborene Briefschreiber. Er ging nicht gern aus sich heraus. Aber einer so fest im irdischen wurzelnden Persönlichkeit geriet eben alles, was sie zwischen die Finger nahm. Sich selbst zu dividieren war nicht Burckhardts Sache. Wenn er nicht völlig schwieg, dann gab er sich (bis auf die Schweizer Reservation) ganz. Das Lauwarme liebte er nicht.

Von der behaglichen Sinnlichkeit, die die Briefe an Max Alioth durchweht, findet sich in den Briefen an H. v. Geymüller wenig. Die Briefe sind meist durch eine theoretische Frage veranlaßt. Spezialissima der Architekturgeschichte spielen eine große Rolle, dafür aber erhalten wir das erquickende Schauspiel der Zusammenarbeit zweier Männer, die sich auf dem Lieblingsgebiet ihrer geistigen Tätigkeit begegnen. v. Geymüller war Architekturhistoriker. Wir verdanken ihm Studien über Bramante, Raffael und Leonardo als Architekten, eine Baukunst der Renaissance in Frankreich usw. Er gehört mit Burckhardt zu jenen Verehrern der Renaissance, die in der Kunst dieser einen Epoche schlechthin die Erfüllung erblicken. Wobei Burckhardt weit einseitiger gewesen zu sein scheint als v. Geymüller: er bedauert jede Stunde, die dieser auf etwas anderes als Italien wendet.

Über den Adressaten gibt ein ausführliches Vorwort von Karl Neumann erwünschte Auskunft. H. v. Geymüller wollte die Renaissance als Weltstil und als endgültigen Stil für alle Baumöglichkeiten der Gegenwart und Zukunft betrachtet wissen. Etwas sonderbar mutet seine Konstruktion an, daß die Renaissance die Tendenzen der antiken und der gotischen Baukunst vereinige. Bemerkenswert ist seine echt idealistische und künstlerische Theorie von dem objektiven Ursprung der Architektur. Gegenüber der auch heute noch so beliebten Ableitung aus den materiellen Bedürfnissen des Lebens und der Konstruktion betont v. Geymüller die eigene Heimat der Architektur. So wenig wie die Malerei etwa auf die Porträtierkunst (möchte man fortfahren) so wenig ist die Architektur im künstlerischen Sinne auf ein praktisches Bedürfnis zurückzuführen. Sie entspringt vielmehr, wie Malerei und Musik, einem selbständigen Bedürfnis der Seele.

Gewisse Charakterzüge Burckhardts treten wieder stark hervor. Seine eigen-

tümliche, vielleicht halbironische, Bescheidenheit läßt ihn einmal sich einen müden alten Simpel nennen. Der Burckhardtsche Pessimismus macht sich in köstlichen Sentenzen Luft. So z. B. bei Gelegenheit der 7. Auflage des Cicerone: »wer steinalt wird, kann hie und da noch Anerkennungen erleben; es steht aber geschrieben, daß solche in der Nähe des Todes nur noch einen mäßigen Wert haben«. In dem Briefe vom 8. Mai 1891 richtet der Historiker das durchdringende Auge auf die eigene Zeit. Er will das Zeitalter der großen Städte und der Nervosität nicht verstehen. Nicht das Zeitliche und Gegenwärtige, das Ewige, »das große Vergangene« ist es das ihn beglückt. Hier spricht nicht nur der alte Mann. Eine Geisteshaltung findet hier Ausdruck. Man darf sie vielleicht die klassische nennen.

Den wirklichen alten Burckhardt finden wir in dem letzten der mitgeteilten Briefe. Noch ist er voll Interesse, aber er kann sich über nichts mehr zusammenhängend äußern. Wir stehen am Ende; das Bild des verlöschenden Kant taucht vor uns auf.

Einen Zug will ich am Ende nicht unterdrücken. Bei einer geringfügigen Gelegenheit (Burckhardts Beteiligung an der 5. Auflage des Cicerone) schreibt er an den Freund: »wenn Sie mich konsultiert hätten, so würde ich flehentlich darum ersucht haben, meine Nennung zu unterlassen, indem mir in meinem Alter kaum ein größeres Herzeleid angetan werden kann, als vor das Publikum gezogen zu werden«.

Was hätte wohl Jakob Burckhardt zu der Veröffentlichung dieser Briefe gesagt?

Berlin.

Alfred Baeumler.

Karl Herke, Hebbels Theorie und Kritik poetischer Muster. Mit besonderer Rücksicht auf die Entwicklung seiner Lyrik unter Uhlands Einfluß. Berlin o. J. 103 S.

Diese Arbeit will sich um das Wesen der Darstellung, und zwar der Darstellung von Zuständen, im Gegensatz zur Menschendarstellung in Novelle und Drama, bemühen. Dazu dient dem Verfasser die Scheidung des begrifflich Allgemeinen vom ideell Allgemeinen. Nicht der Begriff, nur die Idee kann an der einzelnen Erscheinung aufgefaßt werden. Ganz unnötig stellt der Verfasser dieses einfache Resultat als Ergebnis »langer Denkarbeit der verständnislosen Kritik der Ideenlehre durch Aristoteles und Kant« gegenüber. Die Behauptung, »Kants ästhetisches Ideal einer ... absolut reflexiven Zweckmäßigkeit vorgestellter Gegenstände« sei von K. Ph. Moritz beeinflußt, läßt jedenfalls die Berechtigung zu einer Kritik an Kant und Aristoteles nicht ersehen.

Unter fortwährender Zitierung Hebbelscher Tagebuchstellen (vom Ideal wissenschaftlicher Darstellung ist diese Arbeit recht weit entfernt) sucht der Verfasser die Art des Uhlandschen Einflusses auf Hebbel zu veranschaulichen. Alles Räsonnement ist einseitig, alles Tatsächliche und Gegenständliche (hierzu gehören auch die Naturlaute, in denen ein Zustand offenbar wird) ist unendlich (Hebbel). Das vollendete Gedicht muß »an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen«. Das war die Erkenntnis, die Hebbel nach der ersten Lektüre der Gedichte Uhlands kam. Was ist nun aber dieses Unendliche, der »Lebenspunkt« jedes Gedichts? Er ist zu suchen in der »wundersamen Situation«. Gedichte von Uhland wie: Ritter Paris, Der Räuber, St. Georgs Ritter, Des Sängers Fluch, Bertran de Born zeigen Uhlands Stilbewußtsein in betreff der wundersamen Situation auf einer erstaunlichen Höhe. Der Stil dieser Gedichte wird auch für Hebbel maßgebend.

Um zu veranschaulichen, was Hebbel unter dem Lebenspunkt eines Gedichtes versteht, sei das von ihm selbst erläuterte Gedicht »Das Grab« (1837) hier angeführt:

Mir war, als müßt ich graben,
Und grub gar tief hinab;
Grub in die Läng und Breite,
Am Ende ward's ein Grab.

War, weiß nicht wie, gezwungen,
Hab's nimmer gern getan,
Doch sollt ich, was ich wünschte,
Zuletzt als Lohn empfah'n.

Das Grab war aufgeworfen,
Matt sank mir Arm und Bein,
Ich hatte nichts mehr zu wünschen
Und legte mich selbst hinein.

Der Kommentar (in einem Brief an Elise, 7. Dezember 1837) lautet so: »Daß eben durch die Mühe um den Lohn der Lohn in die Lüfte geht, das ist der Lebenspunkt«. Herke nennt die Basis dieser wundersamen Situation: einer darf wünschen, was er will, und wählt den Tod. »Die Prägnanz der Objektivierung durch Projektion in ein Bild, das durch die wundersame Situation zum Symbol wird, ist außerordentlich.« In diesem »Kristall« ist das Problem, das dem Gedichtzyklus »Dem Schmerz sein Recht« zugrunde liegt, gelöst. Dort wird die wundersame Situation besprochen, das Paradoxon logisch begründet, hier ist sie gestaltet, dargestellt. Erst die Darstellung verleiht Symbolcharakter. Worin besteht nun aber, fragen wir, der Prozeß dieser Darstellung? Wodurch wird ein Gedicht symbolisch, während das andere reflektierend bleibt? Was ist das Wesen der Darstellung? — Aus Herkes Untersuchungen läßt sich keine andere Antwort finden als: die Darstellung besteht in der Konzentrierung. »Das Grab« faßt die Lebenspunkte des zweiten und des vierten Gedichtes jenes Zyklus zusammen, und eben dadurch wird es, so muß man wohl annehmen, zum »Kristall«. Die Schwierigkeit ist ein Bild zu finden, das durch seine natürlichen Eigenschaften am geschicktesten ist, die Inszenierung der wundersamen Situation aufzubringen (S. 77). Die wundersame Situation ist also das erste; das zweite ist ihre Inszenierung, vielleicht könnte man auch sagen: Einkleidung. Auf diesen letzteren Prozeß geht der Verfasser nicht ein. Offenbar erscheint er ihm nebensächlich.

Gedichte, die dem »Kanon« Hebbels entsprechen, sind Sommerbild, Herr und Knecht, Der Tod kennt den Weg. Sie alle besitzen einen Lebenspunkt, eine Idee. Die klare Einsicht in die Notwendigkeit eines solchen Lebenspunktes ist für Hebbels Theorie und Kritik entscheidend.

Ihrer klaren Problemstellung wegen ist die vorliegende, bei ihren Analysen stellenweise beträchtlich in die Tiefe gehende Detailuntersuchung dankenswert. Man blickt in die Werkstatt des Lyrikers. Es handelt sich nicht um eine periphere, sondern um eine zentrale Frage. Nur läßt der Verfasser das Problem gerade da fallen, wo es am interessantesten zu werden beginnt. Er nimmt den Hebbelschen Kanon offenbar als ein schlechthin anzuerkennendes Grundgesetz der Poesie. Gerade aber die Kritik dieses Kanons scheint uns wichtig. Um die Frage erschöpfend zu beantworten, bedürfte es einer vollständigen Theorie des Hebbelschen Kunstwerks. Hier kann nur das Wesentlichste angedeutet werden.

Hebbel findet die Form seiner Lyrik, als er die Notwendigkeit eines Lebenspunktes für jedes Gedicht erkannt hat. Man mag diese Idee nun so weit und so begriffslos wie möglich fassen, sie bleibt immer ein stoffliches, inhaltliches Moment. Die Idee mag ihrerseits »darstellen«, immer bedarf sie selbst doch auch einer Darstellung, also dessen, was Herke mit dem Wort »Inszenierung« anerkennt. Das stoffliche Element soll keineswegs unterschätzt werden. So, wie es von Hebbel dargelegt wird, bildet es zweifellos einen wichtigen Bestandteil des Kunstwerks. Aber als das allgemeinere und für die Ästhetik wichtigere Moment muß doch wohl

immer die Darstellung im zweiten Sinne angesehen werden. Ein Nichts von Inhalt kann »dargestellt« zu einem Kunstwerk werden. Dagegen ist die Idee ohne Darstellung eben nur eine Idee, kein Gedicht. Wer die Darstellung in diesem Sinne als das wesentliche ansieht, wird daher auch in Stücken wie »Das Grab« keinen lyrischen Kristall erblicken können. Das »Sommerbild« käme einem solchen schon näher; hier ist die Idee mit einem Naturbild verschmolzen dargestellt. Dem »Grab« fehlt die eigentliche lyrische Sinnlichkeit, die nicht mit Anschaulichkeit im visuellen Sinne verwechselt werden darf. Diese Art der Darstellung gelingt Hebbel verhältnismäßig selten, und wenn er auch Recht haben mag, wenn er selbst einem Meister wie Uhland nur zwanzig vollendete Gedichte zugesteht, so gibt es doch keinen bedeutenden Lyriker, in dem man so ungern blättert wie Hebbel. Bei keinem ist der Widerstreit zwischen Idee und Erscheinung, d. h. Darstellung, häufiger und peinlicher fühlbar. Wenn bei Keller oder Möricke etwas nicht gelingt, so kommt vielleicht etwas unklares oder mattes heraus, niemals aber etwas so gequältes und dürftiges, intellektuell-skelettartiges wie bei Hebbel. Der Zwiespalt zwischen Idee und Erscheinung durchzieht seine ganze Dichtung. Sieht man näher zu, wodurch sich Hebbels Drama von dem früheren unterscheidet, so ist es ein inhaltliches Moment. Er hat die Dialektik in die Idee selbst hineingeworfen und die Tragik dadurch unentrinnbar gemacht. Aber was ist damit über die Form des Dramas gesagt? Ist damit schon ein ästhetischer Wert gewonnen? Doch wohl nur ein moralischer (im weitesten Sinne). Und doch übt Hebbel nach diesem außerästhetischen Maßstab ästhetische Kritik.

Hebbels Kunstprinzip entspricht den Prinzipien der Hegelschen Ästhetik. Der Nachdruck liegt für ihn, wie für jeden Inhaltsästhetiker, auf der Idee. Die Inhaltsästhetik steht aber in einem bedenklichen Verhältnis zur Kunst: sie muß diese immer als ein Mittel ansehen, als Mittel nämlich, die Idee auf den Betrachter zu übertragen. Damit wird die Autonomie der Kunst in Frage gestellt. Wenn es nur auf die Idee ankäme, dann wäre ein Gedicht für mich erledigt, sobald ich seine Idee erfaßt habe. Das Kunstwerk wird aber durch das Verständnis keineswegs erledigt: immer von neuem vor dem entzückten Auge auftauchend, enthüllt es immer wieder seinen unvergänglichen Reiz. Die poetische Wirkung ist nicht an eine bestimmte Situation gebunden; sie hängt nicht vom Stoff, sondern von der Auffassung ab. Man könnte einwenden, auch in der Wahl des Stoffes liege schon eine Auffassung. Aber dann ist noch immer zu sagen, daß für die dichterische Wirkung die »Auffassung« dieser Auffassung das wichtigere ist.

Hebbels beste Gedichte haben alle denselben Charakter. Er beruht auf der wundersamen Situation. Es ist, als ob jedes von ihnen einen bitteren Kern enthielte, denn die wundersame Situation hat fast immer etwas paradoxales. Das Aufsuchen des Paradoxen ist eine Eigenart Hebbels, die sich bei ihm bis in die flüchtigsten Aufzeichnungen seiner Tagebücher verfolgen läßt. Es hieße eine individuell begrenzte Erscheinung zum Typus machen, wollte man aus dieser Hebbelschen Eigenart einen lyrischen Kanon ableiten.

Berlin. Alfred Baeumler.

Hans Jantzen, Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 37 Textabbildungen. Aus Natur und Geisteswelt. 373. Bändchen. B. G. Teubner. 1912. 4 und 98 S. 8°.

Das Büchlein, das einen Ausschnitt aus der niederländischen Kunstgeschichte geschickt darstellt, kommt für die allgemeine Kunstwissenschaft dadurch in Betracht, daß der Verfasser seinen Stoff — er behandelt ja nur ein Jahrhundert — nicht in

zeitlicher Reihenfolge vorführt, sondern eine Einteilung der in Betracht kommenden Gattungen von Gemälden vornimmt. Diese Gattungen sind allerdings herkömmliche: Religiöse Malerei, Mythologie und Historie, das Porträt, das Gruppenbild, das Sittenbild, das Interieur, die Landschaft, das Seestück, das Kirchenstück, und das Stilleben; aber ihre Berücksichtigung sichert doch den Ausführungen einen stärkeren Anteil, zumal Jantzen es versteht, innerhalb der einzelnen Abschnitte Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen, die auch den Ästhetiker interessieren werden. Da solche sich ihm bei der Arbeit aufgedrängt haben, und nicht aus dem fertigen Bestreben hervorgegangen sind, zu schematisieren, so werden auch lebende Anregungen von ihnen ausgehen. Fred C. Willis hat in seinem ziemlich zugleich erschienenen Buch: »Die niederländische Marinemalerei« (einer Umarbeitung einer Hallischen Dissertation) allerdings mit völlig anderen wissenschaftlichen Absichten eine gegenständlich begrenzte Kunstgruppe herausgegriffen, der auch Jantzen einen ganzen Abschnitt widmet. Aber während Willis das Marine-Historienbild, den grauen Ton und die Stimmungsmalerei und schließlich die Erneuerung des Kolorismus, das Effektstück und die Vedute behandelt, sein Buch also in drei Kapitel teilt, findet Jantzen vier »Stile«, den konventionellen, den impressionistischen, den klassischkomponierenden und den manierierten. Dabei zeigt sich die bemerkenswerte, wenn auch nicht allzu überraschende Tatsache, daß diese »Stile« im behandelten Zeitabschnitt auch gegenständlich ausgeprägt sind, wie sich aus dem Zusammenhang von bewegter See und Impressionismus, stiller See und klassisch komponierendem Raumstil nach Jantzens Ausführungen ergibt.

Wien.

Rudolf Ameseder.

Lázár, Béla, Die Maler des Impressionismus. Sechs Vorträge, gehalten in der University Extension zu Budapest. Mit 32 Abbildungen und einer farb. Tafel. Aus Natur und Geisteswelt. 395. Bändchen. B. G. Teubner. 1913.

Die kunstwissenschaftlichen Aufstellungen des Verfassers, die ihrer allgemeinen Natur wegen hier besprochen sein mögen, beziehen sich auf das Wesen des Impressionismus, des Stiles, und auf eine Unterscheidung, die mit den Schlagworten »abstrakte« und »konkrete Phantasie« getroffen wird. Sie finden sich im ersten Vortrag, der sich mit Manet und Courbet beschäftigt, und reichen in den zweiten hinein, der ausschließlich Manet und seiner Entwicklung gewidmet ist. Die folgenden Vorträge, deren Stoff Monet und die Malerei des Sonnenlichtes, die Rückwirkung Monets auf Manet, die Kunst ihrer Genossen: Pissaro, Renoir und Sisley, die Verfeinerung des Impressionismus bei Bernard, Whistler und Carriere, die Vereinfachung der Richtung, die Auflösung der Farbe und der Einfluß des Impressionismus auf die Wandmalerei bilden, sind lediglich von entwicklungsgeschichtlichem Interesse, nicht widerspruchslos hinzunehmen, aber flott, fast zu flott geschrieben.

Man kann, meint der Verfasser, mit dem Worte »Impressionismus« eine »Lebensauffassung, ein bestimmtes Kulturideal, gewisse politische, religiöse, philosophische Überzeugungen« in verschiedenen Erscheinungsformen, nicht nur auf dem Gebiete der bildenden Kunst, sondern auch der Dichtung und der Musik bezeichnen; dem entgegen will er darunter »bloß eine malerische Tendenz, nichts anderes« verstehen. Der Maler sieht die Natur, im besonderen die Farbe, »nicht mit den praktischen Augen des handelnden Menschen, sondern er beobachtet, sich gleichsam von der Realität abwendend, die Erscheinungsformen der Realität«; die Farben, Linien, Töne, Lichtübergänge ... sind ihm Selbstzweck ... Er sucht den geheimen

Zusammenhang zwischen diesen Elementen . . ., um daraus ein neues künstlerisches Bild zu schaffen — das neue künstlerisch Schöne auszudrücken. Dieses löst in ihm innere Bilder aus, die sich durch Naturbeobachtungen umwandeln und zu selbständigen Erscheinungen werden. — Der Stil entsteht durch Vereinfachen, Zurückführen der Mannigfaltigkeit auf eine einheitliche Grundlage. Die Weise der Vereinfachung entspricht zwei Arten von Künstlern; solchen, die ihre inneren Bilder mittelst einer langwierigen Prozedur schaffen, sich eine Phantasiewelt schaffen, deren Formen ihre Gedanken sind (Künstler mit abstrakter Phantasie) und solchen, die in engem Zusammenhang mit der Natur bleibend, sich mit selbstgemachten Schranken umgeben müssen. Ihr Stil beruht auf Farbe, Ton und Licht, nie auf der Linie.

Diese Bestimmungen, hier schon auf größere Knappheit gebracht, können keineswegs klar genannt werden; übrigens fängt der Verfasser späterhin wenig mit ihnen an. Das Bestreben, bunt und glänzend im Ausdruck zu sein, gibt der Darstellung streckenweise etwas allzu Journalistisches. Wendungen, wie die auf S. 16: »Die wunderbar irisierende Karnation des stehenden Aktes ist eine leuchtende, kontinuierliche Farbenwelle, an der das ganze Bild Feuer fängt« erinnern doch zu sehr an Kunstbesprechungen gewisser Tagesblätter. Im übrigen ist manche Anregung zu holen, so z. B. in den Ausführungen über die Darstellung der Menschenmenge im zweiten Vortrag. Die Abbildungen sind nicht übel.

Wien.

Rudolf Ameseder.

Joseph Kreitmaier, Beuroner Kunst, Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1914. 94 S. dazu 32 Tafeln. 8°.

Joseph Kreitmaier behandelt in seinem Buche über Beuroner Kunst vor allem die ästhetischen und künstlerischen Probleme. Was liegt im Beuroner Kunstwerk an Gefühls- und Stimmungsgehalt und mit welchen Mitteln haben die Beuroner Patres ihre Schöpfungen beseelt? So etwa könnte man die Hauptfragen Kreitmaiers formulieren: Welche Gefühle sprechen sich in den Beuroner Formen aus? Ehrfurcht und Liebe, mystische Vereinigung mit Gott. Der Beuroner Kunst ist »Gott nicht der strafende Rächer, sondern der anbetungswürdige König, dem sie ihre Hymnen zujubelt, in dessen Anblick versunken sie entzückt am Boden kniet. Es gibt wohl keine Kunst, die das Ruhen in Gott, jenen Grundzug mystischer Beschauung, klarer zum Ausdruck gebracht hätte, wie die Beuroner.« (S. 7.) Diese religiöse Kunst will aber nicht nur der Ausdruck des religiösen Mysteriums sein, sie will vielmehr, über sich selbst hinausweisend, dem Frommen die Pforten öffnen zu eigenem religiösen Erlebnis. »Hiermit hört sie auf, Kunst zu sein« wird man vielleicht sagen. Diese Behauptung ist in gewissem Sinne berechtigt. Sofern man unter ästhetischen Werten allein den im Kunstwerk objektivierten Seelengehalt begreift, sind Gefühle und Stimmungen, die nicht der Kunstseele des Werkes zugehören, außerästhetisch. Man mag den ästhetischen Gehalt im Kunstwerk derart abgrenzen. — Beuroner Kunstwerke sind nun zweifellos beseelt und von Künstlern geschaffen. Hören sie auf, Kunstwerke zu sein, weil sie zugleich Symbole einer besseren, reineren Welt sind? — Die Tafel mit dem anbetenden Engel in der Torsetta von Montecassino liegt vor mir. Ein Engel mit mächtigen Flügeln kniet vor einer Opferschale mit anbetenden Händen. Sein Kopf ist gebeugt; ein Schatten huscht über sein Antlitz, das verklärt ist in heiliger, weltabgeschiedener Betrachtung. — Will man es nun außerkünstlerisch nennen, daß am rechten Bildrand

des Reliefs in großen Lettern das Wort Sanctus zu lesen ist, das uns anmutet wie leises Anklingen einer Melodie aus weiter Ferne? Man mag Gefühls- und Stimmungsvorstellungen, die vom Genießer nicht in der Seele des Kunstwerks objektiviert werden, wie in unserem Falle, für berechtigt oder unberechtigt halten, jedenfalls wird jeder Leser des Kreitmaierschen Büchleins in geistvoller Weise dazu angeregt, über jenes Problem nachzudenken. Es ist ein Genuß, das Buch Kreitmaiers zu lesen, weil er das Wesen der Beuroner Kunst in feinsinnigen Worten vor uns erstehen läßt, ohne in dichtende Phantasterei zu verfallen, wozu die Versuchung bei der Beuroner Kunst, als einer »Ausdrucksform christlicher Mystik« nicht fern liegt.

Berlin. Alfred Werner.

Hans Lamer, Griechische Kultur im Bilde. Quelle und Meyer, Leipzig. Zweite umgearbeitete Auflage, 1914. 96 S. 8°.

Das kleine Buch von Hans Lamer läßt in allgemein verständlichen Worten griechische Kultur im weitesten Begriff erstehen. Beispiele werden aus kretisch-mykenischer, klassischer und hellenistischer Zeit geboten und durch eine erstaunliche Fülle von Abbildungen — es sind ihrer 145 — erläutert. Dabei werden die engen Beziehungen aufgewiesen, welche »die heutige europäisch zivilisierte Welt (nicht nur Europa)« mit dem alten Griechenland verbinden. »Die wahren Urheber aller modernen Bildung sind die Griechen.« Wie diese oft aufgestellte These vom Verfasser durch anschaulich gegebenes Tatsachenmaterial bewiesen wird, kann hier nicht ausgeführt werden. Jedenfalls hat das vom Verlag reich ausgestattete Büchlein trotz der gebotenen Knappheit der Darstellung, seinen Zweck erreicht. Wir lernen jene große Zeit »freiester und ungebundenster Forschung« kennen mit ihren langlebigen Werten, die »imstande wären, auch unser inneres und äußeres Leben zu veredeln und zu stärken«.

Berlin. Alfred Werner.

XI.

Vom Schaffen des Künstlers.

Von

Emil Utitz.

Die Arbeit am zweiten Bande meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« gestattet kein Stehenbleiben bei methodischen und prinzipiellen Untersuchungen, sondern erfordert auch ein Eingehen in Einzelprobleme, um gerade an ihnen den Tragwert der leitenden Gesichtspunkte zu erproben. Auf diese Weise ist die vorliegende Abhandlung entstanden, deren Forschungsrichtung bestimmt wird durch die im ersten Bande meiner bereits erwähnten »Grundlegung« gewonnenen Ergebnisse. Um nicht sich selbst allzuhäufig zitieren zu müssen, bedurfte es dieses Hinweises. Er enthält zugleich einen gewissen Rechtfertigungsversuch: das letzte Jahrzehnt hat durch zahlreiche, zum Teil sehr gelungene Veröffentlichungen unsere Kenntnis vom Schaffen des Künstlers wesentlich erhöht, und Max Dessoir[1]) insbesondere verdanken wir die reifste und gediegenste Behandlung unserer Frage. Ich darf sie vielleicht einer Ouvertüre vergleichen, in die alle Leitmotive verwoben sind. Aber der Ouvertüre folgt der strenge Bau des Dramas, der ausführt, was in jener anklingt. Und dieser strenge Bau heißt für uns: die systematische Methode der allgemeinen Kunstwissenschaft. Ob und inwieweit ich nun im folgenden durch neues Material unser Problem bereichere oder durch Aufdeckung bisher unbeachteter Seiten verbreite, betrachte ich nicht als Hauptabsicht, sondern die sichere Verankerung in der Methode, die Überwindung des im höheren Sinne Zufälligen, das alle Arbeiten über das künstlerische Schaffen durchwaltet. Wenn tatsächlich glänzende Vorstöße in das dunkle Reich künstlerischen Schaffens geglückt sind — wie etwa Max Dessoir — so bildete das Rüstzeug keineswegs in erster Linie die Wissenschaft, sondern die Individualität des Forschers: seine glückliche Begabung. Von ihr hing allein die Fülle des Geschauten ab. Nun wäre es sicherlich ein lächerliches Beginnen, Begabung durch Wissenschaftlichkeit ersetzen zu wollen. Ich will nur sagen: es gibt einen Fortschritt aus der Wissenschaft heraus, indem

[1]) Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1906, S. 229—275.

sie die Polypenarme ihrer Methode immer weiter streckt, indem sie ihren Grundaufstellungen neuen Stoff unterwirft, beziehungsweise ihn durch sie schafft; und es gibt einen Fortschritt in der Wissenschaft, der sprungweise ist. Hier taucht aus dem chaotischen Ozean eine Insel, und dort eine andere. Und jede Wissenschaft bedarf notwendig dieser Sprünge. Aber sie muß auch das Gewonnene einverleiben, gleichsam organisch einschmelzen. Man hat dies — was unsere Frage anlangt — bisher so versucht, daß man psychologische Erklärungen abgab über das Unbewußte, über Assoziationstätigkeit, Phantasie, determinierende Tendenzen usw. Aber damit schob man nur das Problem aus dem Geleise der allgemeinen Kunstwissenschaft auf das der Psychologie und bemerkte gar nicht, daß man in anderer Richtung fuhr. Nicht ob in der »Inspiration« unbewußte Prozesse usw. mitwirken, steht für uns in Frage — darüber müssen die Psychologen sich verständigen —, sondern ob »Inspiration« wesensnotwendig zum künstlerischen Schaffen gehört. Erst wenn diese und zahlreiche andere Fragen geklärt sind, bedarf es auf den gesicherten Grundlagen der psychologischen Arbeit, um die feineren Maschen des Gewebes zu knüpfen. Zur Verdeutlichung ein einfaches Beispiel: welche Merkmale zeichnen den Soldaten aus? Wenn ich zur Lösung dieser Frage einzelne Soldaten der Reihe nach einem psychologischen Verhör unterwerfe, so finde ich wilde Draufgänger, sorgenvoll Zagende, erbittert Entschlossene, ängstlich Aufgeregte usw.; kurz, ganz widersprechende Eigenschaften. Aber was soll ein Soldat? Kriegstüchtig sein. Und der ist der eigentliche Soldat, der sich im Kriege bewährt. Aus dem Wesen des Krieges folgt das Wesen des echten Soldaten[1]) und nicht des »zufälligen«, als eines Mannes, der die Uniform trägt und das Soldatenhandwerk darum ausüben muß. So erhalten wir die Eigenschaften des Mutes, der Disziplin usw. Und daran messen wir, ob einer ein »guter« Soldat ist, ob eine Nation »soldatischen Geist« zeigt, ob eine militärische Erziehung geeignet scheint, soldatische Tugenden zu wecken usw. In ähnlicher Weise handelt es sich uns um die Frage: was macht den Künstler aus? Und Künstler ist derjenige, der sich in der Kunst bewährt, ähnlich wie der Soldat im Kriege. Kann ich nun aus dem Wesen der Kunst so die notwendigen Eigenschaften des Künstlers ablesen, wie aus dem des Krieges die des Soldaten? Dann stehen wir nicht mehr vor »zufälligen« Erkenntnissen, sondern sie sind erzeugt aus der allgemeinen Kunstwissenschaft, entsprossen der ihr eigenen Begriffsbestimmung der Kunst, notwendige Glieder

[1]) Auf die nahe Verwandtschaft zu E. Husserls phänomenologischer Methode brauche ich wohl nicht erst ausdrücklich hinzuweisen.

ihres Baues und ihres einheitlichen Planes! Kommt aber die weitere Typengliederung in Frage, so greift die Psychologie ein. Sie findet nicht das ideale künstlerische Schaffen, aber sie wendet das auf anderem Wege Gefundene an auf ihre Tatsächlichkeiten; so umkreist sie die wirklich vorhandenen Ausprägungen, die nur dem erfahrungsmäßig Gegebenen zu entnehmen sind. Damit haben wir den Akkord angeschlagen, den wir nun zerlegen müssen!

I.

Bevor wir aber in die systematische Erörterung unserer Frage eintreten, gilt es Stellung zu nehmen gegen eine Lehre, die mir geeignet scheint, schwere Verwirrung anzurichten, indem sie gleichsam unser ganzes Problem auf den Kopf stellt. Schon in Wilhelm Diltheys[1]) berühmt gewordener Schrift über »die Einbildungskraft des Dichters« findet sich der Gedanke, daß »schaffende Kunst und nachfühlender Geschmack« einander entsprechen und die gleichen Gesetze sie durchwalten. »Der primäre Vorgang ist das Schaffen. Die Poesie entstand aus dem Drang, Erlebnis auszusprechen, nicht aus dem Bedürfnis, den poetischen Eindruck zu ermöglichen. Was nun vom Gefühl aus gestaltet ist, erregt das Gefühl wieder, und zwar in derselben, nur geminderten Weise. So ist der Vorgang im Dichter dem verwandt in seinem Hörer oder Leser. Die Verbindung von einzelnen Seelenvorgängen, in welchen eine Dichtung geboren wurde, ist nach Bestandteilen und Struktur derjenigen ähnlich, welche sie dann bei dem Hören oder Lesen hervorruft.« Zum Grundproblem der gesamten Kunstphilosophie wurde aber diese Lehre in Ernst Meumanns »System der Ästhetik« (Leipzig 1914) und Erich Majors »Die Quellen des künstlerischen Schaffens« (Leipzig 1913). Ersterer[2]) meint: »Das, was tatsächlich die Welt der Kunst und des Schönen hervorgebracht hat, muß auch der Ausgangspunkt und der maßgebende Gesichtspunkt für unser theoretisches Verständnis dieser Lebensgebiete sein; das ist aber das Schaffen des Künstlers und das System der elementaren Motive, aus denen menschliche Kunsttätigkeit hervorgeht.« Und ganz

---

[1]) Auch Konrad Fiedler (Schriften über Kunst, I. 1913) spricht den Grundsatz aus: »An einem Menschenwerke ist von vornherein nur das wesentlich, um dessentwillen es hervorgebracht wurde, während alles an ihm unwesentlich ist, was unabhängig von der Absicht des Urhebers und von dessen Macht über das Werk demselben anhängt.« Da aber Fiedler mit seinen Worten — die nur aus dem Gesamtzusammenhange seines Gedankensystems zu verstehen sind — etwas ganz anderes meint, als Dilthey, Meumann oder Major, ist es besser, sie an dieser Stelle nicht zu berücksichtigen.

[2]) Ernst Meumann a. a. O. S. 7.

ähnlich fragt und antwortet Erich Major[1]): »Was ist das eigentlich Wertvolle, eigentlich Interessante am ästhetischen Genießen? Nur immer wieder seine Beziehung zur Produktivität und Fruchtbarkeit.« »Der Schaffende umfaßt und schließt meistens den Genießenden psychologisch in sich ein; er ist das Urbild, das Muster, dessen schwächere Nachbildung und dessen Negativ, wenn man so sagen darf, leichter analysiert werden kann, wenn erst das Positiv, das Wesentliche der Eigenart des Schaffenden, entblößt und gefunden ist.« Zur Verstärkung fügt Major noch die Regel an: »Die Speise, das Geschoß, jeder menschlich geformte Gegenstand kann nur nach seiner Erzeugung, nicht nach seiner Wirkung auf den Beurteiler erklärt werden, und dies gilt selbstverständlich und mit kaum zu leugnender Gewißheit auch für die Ästhetik.« Die völlige Verkehrtheit der zuletzt erwähnten Regel leuchtet so leicht ein, daß man sich eher fragen muß, wie denn ein geistvoller und begabter Schriftsteller an einer derart offenkundigen Ungereimtheit scheitern konnte. Er fürchtete scheinbar die »Willkür« des Beurteilers und wähnte das Recht des Gegenstandes zu sichern, wenn er ihn von der Zufälligkeit des Eindrucks befreite. Aber kann ich denn wirklich eine Speise nach ihrer Erzeugung erklären? Die Erzeugung bezweckt einen gewissen Wohlgeschmack und Nährwert. Geschmack und Nährwert vermögen ohne Rücksicht auf die Erzeugung festgestellt zu werden, und eine Analyse der Speise ergibt das »Rezept«: den Anteil von Mehl, Zucker, Gewürz usw. Wird das Wesen eines Geschosses klarer, wenn ich von Fabrikanlagen und Maschinen spreche, oder vielmehr von der Aufgabe des Geschosses, und wie es der Erfüllung dieser Aufgabe angepaßt ist? Und nehme ich einen anderen Gegenstand, etwa die Sprache, so muß ich zu ihrer Erklärung die Rolle bestimmen, die sie im Leben der Menschen spielt. Wie soll ich denn die Entstehung des Papiers begreiflich machen, ohne zu wissen, was eigentlich Papier ist? Erst wenn ich einen Gegenstand kenne, vermag ich die Entstehungsbedingungen anzugeben, und diese müssen mir in keiner Weise den Strukturbau des Gegenstandes enthüllen. Die physikalischen und physiologischen Vorgänge, an deren Ende gleichsam die Rotempfindung steht, gestatten an sich keinerlei Einsicht in Qualität, Helligkeit, Sättigung, Oberflächencharakter dieser Empfindung. Sind aber diese Merkmale aus der Empfindung heraus festgestellt, dann ist die Frage nach den Entstehungsbedingungen berechtigt. Und liegt uns ein wissenschaftliches Werk vor, wird seine Eigenart nicht begriffen, wenn wir auf den Erkenntnisdrang des Forschers achten, auf seine Angst vor dem Chaos des Lebens, auf die eiserne

[1]) Erich Major a. a. O. S. 6 ff.

Disziplin des Durchhaltens usw., sondern auf das Werk selbst: auf die von ihm umschlossene Weisheit. Damit haben wir nun den Anschluß an die Kunst erreicht: vor mir steht das Kunstwerk, nicht der Künstler; der Künstler nur so weit, als er im Werk ausgeprägt ist. Dabei handelt es sich aber keineswegs in erster Linie um die menschliche Individualität des Künstlers, sondern um seine artistische Persönlichkeit. Diese — lange Zeit nicht in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigte — Erkenntnis zieht glücklicherweise immer weitere Kreise. Es wurde mit Recht darauf hingewiesen, daß Künstler, die dem unheimlichen Zauber des Gemeinen und aller möglichen Laster unterliegen, uns bisweilen z. B. Gedichte bescheren, die ganz erfüllt sind von zarter Keuschheit und reinster Sehnsucht. Und wenn ich nun weiter den rhythmischen Aufbau eines derartigen Gebildes untersuche, die Führung der Spannungswellen, die Sprache usw., so bleibe ich im Gegenstand: im Kunstwerk, ohne mich auf den unsicheren Weg zu begeben, was der Künstler gefühlt oder gedacht haben mag. Vielleicht saß er in einer elenden, schmierigen Kneipe, von johlenden Dirnen umgeben, und da quoll in ihm schluchzende Scham auf, schmerzlicher Ekel. Und Scham und Ekel peitschten eine drängende Sehnsucht auf, die ihre Erfüllung gewann in kristallklarer Formung. So singen vielleicht auch ängstliche Kinder im dunkelnden Walde, um ihre Einsamkeit zu zersprengen, aber wir hören nur das Lied; und dieses Lied ist etwas ganz anderes als der Mensch, der es singt. Wir gelangen nur zum Künstler von der Kunst her. Weil es Kunst gibt, muß es Künstler geben. Und wüßten wir nicht genau, was »Kunst« ist, wie könnten wir dann das »Künstlerische« in einem Menschen erkennen? Nur das Wesen der Kunst kann uns leiten. Und die Kunst hat ihre Gesetze (aus Formung, Material, Wirkungswert usw.), die lediglich in ihr zu finden sind, und deren Erfüllungsmöglichkeit bewußt oder unbewußt der Künstler in sich trägt. Sehr richtig sagt R. Hamann in seiner Besprechung von E. Meumanns »System der Ästhetik« im literarischen Zentralblatt (1914): »Was würde man wohl sagen, wenn jemand zum Verständnis der Jurisdiktion und der Bedeutung der Rechtsbegriffe uns eine Psychologie des Richters und des Verbrechers vorsetzen würde und nur anhangsweise vom Wesen des Gesetzes, der Schuld und Strafe, der Verantwortung des Urhebers und anderer Rechtstatsachen handeln würde. Zugegeben, daß man eine Erklärung des Schaffens und Genießens ästhetisch wirksamer Werke überhaupt noch mit zu den Aufgaben einer Ästhetik als Wissenschaft rechnen könnte, so wäre sie von allgemeiner Psychologie doch nur durch Beziehung aller psychischen Prozesse auf das ästhetisch Wesentliche zu unterscheiden und das Wesentliche alles Ästhetischen müßte als

systematischer Ausgangspunkt vorangestellt werden.« Das scheint methodisch so zwingend und einfach, daß es kaum verständlich ist, wenn immer und immer wieder der Versuch gewagt wird, das Verhältnis von Kunst und Künstler umzukehren, wo doch der Künstler nur als Kunstschöpfer Künstler ist und von dieser seiner Beziehung zur Kunst her erkannt werden kann, nicht aber als Mensch, wie er schläft und ißt, trinkt und atmet. Und wenn selbst auch diese Eigenschaften geprüft werden, so hat es doch lediglich den Sinn, ihre fördernde oder hemmende Bedeutung für die künstlerische Kraft zu erkennen. Aber gerade weil der Tatbestand so zweifelsfrei und offenkundig daliegt, ziemt es sich den Gründen nachzugehen, die jene Trübung und Verkennung bedingen. Denn irgendeine Schwierigkeit muß irgendwo stecken, wenn der Widerspruch nicht erlahmt. Und es kann nicht bloß ein falsches methodisches Prinzip sein — jene von uns widerlegte Regel von der Alleingültigkeit der genetischen Definition —, sondern im Gegenteil: dieses Prinzip soll eine inhaltliche Einstellung legitimieren; sie ist keineswegs seinetwegen da. Woher rührt also jene Einstellung? Gerade der »Kunstgebildete« [1]) neigt dazu, jedes Kunstwerk als Ausstrahlung einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit aufzufassen. Nicht daß ein Bild einen Pfirsich zeigt, ist für ihn die Hauptsache, sondern wie dieser Pfirsich gemalt ist mit dem ganzen duftigen Flaum und dem Valeurreichtum seiner Oberfläche, mit dieser stillen Andacht vor der grenzenlosen Fülle eines Stückchens Natur. Dieses Können und diese Freude am Können, sowie das kosmische Empfinden, sie zielen alle gleichsam auf den Künstler, wobei das Werk nur einer Brücke gleicht zwischen Künstler und Kunstbetrachter, damit es letzterem vergönnt ist, einen Abglanz von dem zu erleben, was jener erlebt. Ich brauche da wohl nicht weiter Beispiele zu sammeln, die sich ja mühelos ins Ungemessene häufen ließen. Und gar leicht könnte man hier die Kunstauffassung zahlreicher Kunstforscher und Kunstkritiker als Beleg unterbreiten. Sie sehen nicht Hamlet, sondern Kainz oder Moissi als Hamlet, sie sehen den jungen, den reifen und alternden Rembrandt als Offenbarung einer gewaltigen Persönlichkeit, sie genießen in den Wahlverwandtschaften und im Wilhelm Meister Goethes ausgeglichene, tiefe Weltweisheit, die souveräne Meisterschaft des Erzählers. Immer dringen sie durch das Werk zum Werkschöpfer, verfolgen den Strahl zurück bis zu der Sonne, die ihn entsendet. Ich habe mich um den Nachweis bemüht, daß es sich hierbei um einen bestimmten Typus von Kunstverhaltungsweisen handelt, dem ein bestimmter Typus von Kunstwerken entspricht, während außerhalb dieses

[1]) Vgl. dazu das sechste Kapitel im ersten Bande meiner »Grundlegung«.

Typus stehenden Kunstwerken so nicht Genüge geschieht, und die betreffende Einstellung ihnen nicht gerecht werden kann. Aber die Verfolgung dieser Fragen — die ungerechtfertigterweise infolge systematischer Unklarheit mit unserem Problem vermengt werden — würde uns die Reinheit der Forschungsrichtung trüben. Wer Rembrandts Werke nur als frühe, reife oder späte »Rembrandts« genießt, der erlebt vielleicht die erschütternde Tragödie dieses Schicksals, er schaut Entfaltung und Zusammenbruch, Jubel und Trotz, aber er gibt sich nicht dem einzelnen Kunstwerke hin als einer in sich geschlossenen Welt, deren gesetzmäßige Bedingtheit es aufzuhellen gilt. Die Gesetze der künstlerischen Farbenlehre, der Komposition usw. sind vom Künstler aus nicht zu finden und ebensowenig der ergreifende Kontrast des lichtschimmernden Helmes zu dem leiddurchfurchten Antlitz im »Mann mit dem Helm« (Berlin, Kaiser-Friedrichs-Museum). Gewiss kann auch der Künstler diesen Kontrast gefühlt haben, aber sein Fühlen würde uns wenig nützen, wenn er nicht objektiv in der Gegebenheit des Werkes ruhen würde. Und weil wir ihn da vorfinden, verlegen wir ihn in den Künstler hinein. Wenn wir aber ernstlich meinen wollten, unser Kunsterleben sei nur ein Abglanz des Künstlererlebens, dann müßten doch seine Inspirationen, seine Zweifel und Nöte, sein individueller Zusammenhang von Erleben und Schaffen, sein Ringen mit dem Material und seine Beschwingung durch das Material und unzählige andere Zustände in uns anklingen, es müßte geradezu rückläufig — vom Ende her, nämlich vom Kunstwerk aus — der ganze Schaffensprozeß durchlaufen werden. Gewiß kommt dies innerhalb beschränkter Grenzen auch vor, aber weder ist es die Regel noch das Wesen des Kunstgenusses als einer angemessenen Aufnahme von Kunstwerken. Die Täuschung liegt meist darin, daß man die in dem Werk fixierten Seiten der artistischen Persönlichkeit verwechselt mit dem wirklichen Künstlermenschen, eine Verwechslung der Kunstgebildeten, die jener der Ungebildeten ganz analog ist, die den Bösewicht im Drama mit ihrem Haß und ihrer Wut verfolgen. Beide gehen — nur in anderer Richtung — über das Kunstwerk hinaus und stellen es in die »wirkliche« Welt hinein. Daß der gesamte tatsächliche künstlerische Schaffensprozeß im Kunstgenießen nacherlebt wird oder nacherlebt werden sollte, davon kann gar nicht die Rede sein; und so wird man vielleicht die Zuflucht zu einer Einschränkung nehmen müssen: nicht der ganze Schaffensprozeß in allen seinen Stadien und Zufälligkeiten wird wiederholt, rollt sich immer wieder ab wie ein Kinofilm, wohl aber seine Grundzelle. Stehen wir vor einem melancholischen Herbstbild, so eben der Eindruck der Melancholie; liegt über einer Erzählung der Hauch gütigen Humors, so eben der gütige Humor;

schwillt in Tönen rasende Leidenschaft, so eben die Glut dieser Leidenschaft. Aber wenn wir Kunst wahrhaft erleben, so trauert doch jene Melancholie nur in diesen Farben und Linien, in ihrer bestimmten Konstellation; und der Humor steigt auf aus dieser Sprachbehandlung, aus diesen Überleitungen, aus dem Stellenwert, den das Einzelne in der Organisation des Ganzen einnimmt; und die Leidenschaft ist an diese Tonfolgen gebunden, an diese Rhythmen, Melodien und Harmonien. Wenn ich da eine Loslösung versuche, löse ich das Kunstwerk auf. Nicht um die wirkliche Melancholie des Künstlers, den wirklichen Humor, die wirkliche Leidenschaft handelt es sich, sondern um die so und so gestaltete. Und ob dieses Erlebnis der Künstler gleich durch die glückliche Eingebung der ersten Inspiration empfing, ob er sich im Schaffen zu ihm durchrang, oder erst vom Endergebnis des Schaffens her gewann, vielleicht auch gar nicht durchkostete, weil sein Sinnen in erster Linie anderen Momenten galt, ist an sich für das Kunstwerk und seinen Genuß eine gleichgültige Frage. Es ist im Grunde falsch, von einem hohen Menschentum zu sprechen, das »hinter« dem Kunstwerk steht. Wenn es nicht im Kunstwerk läge, könnten wir es auch nicht dahinter suchen. Und gehen wir gar erst auf die Gesetzlichkeit oder Eigenart des Kunstwerkes tatsächlich ein, so gibt es kein »Dahinter«, sondern in ihm muß alles vorfindlich sein. Es bedeutet den Tod der allgemeinen Kunstwissenschaft, den Künstler an die Spitze zu stellen, denn damit verschwindet das Kunstwerk in seinem Sonderrecht. Und wie soll man den Künstler an die Spitze stellen, ohne Kenntnis dessen, was ein Künstler ist? Erst im Besitz der Kunst, kann methodisch die Frage nach dem Künstler erhoben werden: was gehört dazu, um Kunst zu schaffen? Daran ändert auch der Tatbestand nichts, daß jedenfalls zeitlich der Künstler dem Kunstwerk vorangegangen sein muß. Zuerst müssen auch Soldaten da sein, sonst kann man keinen Krieg führen. Und doch vermag nur aus dem Wesen des Krieges das Wesen des Soldaten erkannt zu werden. Schon Aristoteles hat gesagt, das tatsächlich Erste müsse für unser Erkennen keineswegs immer das Erste sein.

II.

Wir erblicken das Wesen der Kunst[1]) in der Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart, daß der Sinn der Gestaltung im Gefühl sich offenbart. Was für Gaben müssen einen Menschen auszeichnen, der diese »Gestaltung auf ein Gefühlserleben« vollbringt? Das ist die Frage nach dem Schaffen des Künstlers. Und damit sind schon ge-

[1]) Vgl. den zweiten Abschnitt im ersten Bande meiner »Grundlegung«.

wisse — zum Teil in weiteren Kreisen sehr beliebte — Antworten als nicht zugehörig abgeschnitten. Man hat ja häufig z. B. das Schaffen des Künstlers in nächste Beziehung zur »Freude am Spiel« und zur »Freude an der Nachahmung« gestellt und so die fraglichen Prozesse auf allgemein menschliche Anlagen zurückgeführt, die bereits dem Kinde und dem Primitiven eignen und in immer wachsender Verfeinerung zu jenen Leistungen emporsteigen. Heute haben die meisten ernst zu nehmenden Forscher diesen oberflächlichen Standpunkt verlassen und sehen im Spiel oder in der Freude am Nachahmen Faktoren, die fördernd ins Schaffen des Künstlers eingreifen können — aber auch sehr schädigend —, ohne jedoch den eigentlichen Kern zu bilden. Es bedarf also keiner langen Ablehnung, um sterbende Lehren totzuschlagen. Aber nicht um uns dieses leichten Sieges zu freuen, berühren wir die Frage, sondern um zu zeigen, wie aus unserer Fragestellung heraus eine derartige Antwort von selbst sich verbietet, wie die Reinheit der Problemfindung bereits den Boden abgräbt, auf dem das Unkraut irriger Deutungen wuchern kann.

Liegt etwa im Spiel eine »Gestaltung auf Gefühlserleben«? Wenn das Kind mit dem Bleistift Papier bekritzelt, weil ihm das Kritzeln Freude macht und vielleicht das Gefühl, dem Erwachsenen es gleich zu tun; so »gestaltet« es gar nichts. Und wenn das Kind springt und läuft, weil Springen und Laufen ihm Lust bereiten, so »gestaltet« es auch in keiner Weise. Selbstverständlich kann es dabei »reizend«, »lieb« oder »entzückend« ausschauen in seiner freien, unverfälschten Natürlichkeit. Und dieser Eindruck wäre durch jede Spur von Gestaltung beeinträchtigt; das Kind erhielte einen koketten, affektierten Zug, wenn irgendwie die Absicht hervorträte, »Natürlichkeit« zu machen. An sich hat das Spiel nichts mit dem Schaffen des Künstlers zu tun; nur mittelbare Beziehungen ergeben sich: so kann etwa die Aneignung des ganzen Handwerklichen der Kunst durch eine gewisse Spielfreude erleichtert werden. Auch schiebt sich in manche Spiele ein künstlerischer Zusatz ein: wenn Kinder »Erwachsene« spielen — Eltern, Besuch, Arzt und Patient — und ihre Rollen möglichst wirksam zu gestalten streben, so wirkt sich darin eine mehr oder minder vorhandene schauspielerische Begabung aus, die dann später im Verlauf des Lebens häufig verkümmert, wie manche andere Anlagen, die für die Praxis von keiner erheblichen Bedeutung sind. Hier in Einzelheiten einzugehen, liegt für uns kein Anlaß vor: sie setzen im Gegenteil das Bewußtsein um das eigentlich Künstlerische voraus, weil dann erst die Bedeutung des Spiels ersichtlich werden kann. Jedenfalls liegt im Wesen des Spiels keine Beziehung auf »Gestaltung für ein Gefühlserleben«, obgleich Lustcharakter notwendig dem Spiel zukommt. Und

ähnlich verhält es sich mit der »Freude an der Nachahmung«, wenn sie auch der Kunst an sich näher steht als das Spiel. Ich kann Tierstimmen nachahmen, und andere können sich an meiner Geschicklichkeit freuen, ähnlich wie sie sich an der Gewandtheit eines Turners ergötzen. Dabei kommt es gar nicht auf das »wertvolle« Ergebnis der Leistung an, sondern nur auf das Leisten, daß eben einer das »so kann«. Das sind ja allbekannte und oft erörterte Dinge. Wenn nun aber jemand aus Freude am Nachahmen einen Krautkopf ganz genau abpinselt, so kann der Bildbetrachter das im Bilde steckende Können bewundern. Es ist also eine Gestaltung auf das Gefühlserleben, und zwar soll das Können dem Gefühl sich offenbaren. Gewiß liegt hier eine minderwertige Art von Kunst vor, aber doch Kunst. Es wäre jedoch verkehrt, da lediglich von Freude an der Nachahmung sprechen zu wollen. Im Nachahmen gestaltet der Künstler sein Können als Gestaltungssinn des Werkes. Und darauf liegt der Nachdruck! Das Nachahmen ist dabei nur ein Mittel. Und in dieser Weise hält es seinen Einzug in das künstlerische Schaffen.

So wie aus dem Wesen unseres Problems heraus bereits eine gewisse Abgrenzung und Sichtung sich vollzog, so folgt auch aus ihm unmittelbar eine Ablehnung der rein psychologischen Theorien, mögen sie nun mit dem Begriff des Unbewußten, mit dem der schöpferischen Phantasie oder dem der determinierenden Tendenzen arbeiten. Ob diese Theorien innerhalb ihres Rahmens im Recht oder Unrecht sind, kann hier ganz dahingestellt bleiben. Ich muß erst die großen Komplexe, die durchgehenden Stränge haben, um sie einem psychologischen Begriffsschema unterbreiten zu können und ihr tatsächliches Funktionieren im Gesamtzusammenhang der Psyche zu beobachten. Etwas entfernt Ähnliches schwebt Ernst Meumann[1]) vor, wenn er in Rücksicht auf die Pädagogik sagt: »Der Psychologe betrachtet die Mannigfaltigkeit geistiger Vorgänge und Inhalte nur für sich genommen, so wie sie sind, nicht aber so, wie sie im Dienste eines Zweckes oder Zieles arbeiten. Daher haben wir zu beachten, daß es für die rein psychologische Betrachtung streng genommen keine geistigen Fähigkeiten gibt. Der Psychologe spricht nur von Klassen oder Gruppen geistiger Vorgänge oder Bewußtseinsvorgänge. Von geistigen Fähigkeiten sprechen wir erst, wenn wir die psychischen Vorgänge zugleich als Tätigkeiten eines Subjekts auffassen und im Dienste irgendeiner Leistung, eines Zweckes oder eines Zieles oder einer Aufgabe betrachten, und wenn wir das relative Maß solcher Tätigkeit betrachten,

---

[1]) Vorlesungen zur Einführung in die experimentelle Pädagogik und ihre psychologischen Grundlagen; I. 2. Aufl., 1911, S. 134.

zu dem die einzelnen Menschen imstande sind.« Für uns handelt es sich nicht in erster Linie um den Unterschied von Tätigkeit und Fähigkeit; sondern: welche Eigenschaften müssen notwendig da sein, um dieses bestimmte Ziel zu erreichen? Wie diese »Eigenschaften« dann dem Psychologen sich darstellen, ist erst eine weitere Frage: sie sind ihm aufgegeben; sie fundieren seine Untersuchungen. Und darum ist es prinzipiell verkehrt, wenn das kunstphilosophische Problem des künstlerischen Schaffens so häufig aufgelöst wird in eine Psychologie des künstlerischen Schaffens, die sich dann etwa ausführlich über Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Unbewußten verbreitet. Um eine Psychologie des künstlerischen Schaffens schreiben zu können, muß mir der fragliche Gegenstand nach seinen wesentlichen Merkmalen bekannt sein. Dann vermag ich die deskriptive Analyse durchzuführen und die genetischen Gesetze zu entwickeln. Wenn sich der gerügte methodische Mangel nicht noch peinlicher fühlbar machte, so beruht dies lediglich darauf, daß die meisten Psychologen stillschweigend mit einem ganz bestimmten Bild des »künstlerischen Schaffens« bereits begannen und dies dann in ihrer Weise behandelten, ähnlich wie die angeblich nur beschreibenden Historiker auch stets irgendwie ihre Wertmaßstäbe mitbringen. Dieses vorgängige Bild des künstlerischen Schaffens schien nun meistens gemalt mit den Farben, die aus Künstlerschriften gewonnen waren. Es fehlte ja nie an Mahnungen, nur mit Vorsicht Künstlerschriften zu benützen, aber worin diese Vorsicht in der Tat zu bestehen habe, wurde eigentlich nie angegeben. Warum soll ich dem einen Künstler glauben und dem anderen nicht? Nur eigener innerer Takt war der Prüfstein der Glaubwürdigkeit; und man glaubte das, was man selbst bejahte, das in der Richtung eigener Ahnung und Vermutung lag. Das andere verstand man entweder nicht, oder hielt es für falsch. Hier muß nun den Prüfstein bilden die eigene Wesensschau: hat man aus dem Wesen der Kunst das Wesen künstlerischen Schaffens erkannt, so übt man auch die gebotene Vorsicht bei der Lektüre von Künstlerschriften. Sie gleichen dann nicht induktiven Experimenten, bei denen »aus den Aussagen der Versuchspersonen das Resultat gewonnen wird, und jede neue Aussage ein neues Glied für die Wahrscheinlichkeit des gefundenen Satzes hinzufügt«, sondern den intuitiven, bei denen das Experiment (ähnlich wie die Zeichnung in der Mathematik) nur die Aufgabe hat, die Tatbestände aufzuweisen, »an denen die allgemeine Gesetzmäßigkeit einsichtig werden kann« [1]). Das in der Wesens-

[1]) Vgl. dazu Moritz Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses; Halle 1913, S. 5 f. (Sonderdruck aus E. Husserls »Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung« Bd. I.)

bestimmung Erfaßte findet nun seine Bestätigung im Einzelfall, und auch darauf ist Wert zu legen, daß die vielseitige Betrachtung der Einzelfälle auf bisher nicht bemerkte Wesenszüge aufmerksam machen soll. Gerade weil der Forscher nicht unfehlbar ist und keineswegs das an sich Mögliche infolge seiner Anlagen leisten muß, bedarf es solcher Unterstützungen, die in der reinen Handhabung der Methode nicht begründet sind. Aber selbst wenn der Forscher auf diese Weise gezwungen ist, sein aus dem Wesen der Kunst heraus gewonnenes Bild des künstlerischen Schaffens in Einzelzügen zu bereichern oder zu verändern, so sind sowohl Bereicherungen als Veränderungen nur möglich, wenn eben ein »Bild« da ist, das bereichert oder verändert werden kann. Es wäre — um eine ganz allgemeine Bemerkung hier einzuschalten — der Mühe wert, in eingehenderen Untersuchungen genau festzustellen, wie tatsächlich der Forscher arbeitet. Meistens erhalten wir bloß eine »Methode« und dann die Ausführung, wobei häufig die Methode nicht das die Ausführung Bestimmende, sondern das aus ihr Abgeleitete ist; ein logischer Versuch, das gedankliche Geschehen zu rechtfertigen, das aber auf ganz anderen Wegen zustande gekommen ist. Und nicht minder häufig bildet zwar die plangerechte Methode den Ausgangspunkt, ohne aber zur Gänze befolgt zu werden. Wenn ich also auf Strenge der Methodik dringe, kann nicht das der Sinn sein, daß Erkenntnis pedantisch Schritt um Schritt sich weitertasten muß, und daß der individuelle Vorgang des Erkennens nur in der geraden Verlängerung einer Linie möglich ist. Ich meine etwas ganz anderes: daß die einzelne Erkenntnis durch die Einheit der Methode erst wissenschaftlich verwertbar wird und so in Verbindung zu allen anderen Erkenntnissen tritt. Diese durchsichtige und einsichtige Verknüpfung stiftet die Methode. Sie muß nicht angeben, wie ich — dieser und dieser Mensch — mich zu der oder jener Erkenntnis durchgerungen habe, sondern wie »notwendig« diese Erkenntnis ist im System des Erkennens. Man hat Spinoza immer vorgeworfen, seine mathematische Methode sei rein erschlichen, nur eine Darstellungsform für in ganz anderer Weise Gefundenes. Die individuelle Findung der Erkenntnisse Spinozas geht nur den Psychographen oder Biographen an, aber falsch ist seine mathematische Methode, weil sie für die fraglichen Inhalte etwas ganz Äußerliches ist und keine notwendigen Verbindungen herstellt. Nach einem sehr schönen Worte E. Husserls bedeutet »jedes Stück fertiger Wissenschaft ... ein Ganzes von den Denkschritten, deren jeder unmittelbar einsichtig« ist, und dieses »Einsichtigmachen« von »Kunst und Künstler« steht für uns in Frage. Ob es mir in dieser Abhandlung bis zu einem gewissen Grade geglückt ist, kommt prinzipiell nicht in Frage, aber jedenfalls liegt es im Wesen

der allgemeinen Kunstwissenschaft begründet, falls sie wahrhaft Wissenschaft sein soll. Wenn ich auf diesen Punkt näher einging, so geschah es, um dem Vorwurf vorzubeugen, ich hätte »anderweitig Gefundenes« in ein »scholastisches« oder »dogmatisches« Gewand gekleidet und so nur eine Art Maskenspiel getrieben. Aus dem Wesen der Kunst muß das Wesen künstlerischen Schaffens ersichtlich werden, dabei handelt es sich um Wesenszusammenhänge von Wesensinhalten, also um ein kristallklares Ganzes. Will man dies als ein »Gewand« bezeichnen, so trägt alle Wissenschaft ein »Gewand«, nämlich das ihrer Form. Will man aber diese Form abziehen, so bleibt nicht etwa die reine Wissenschaft, sondern ein Chaos: verworren und dunkel. Aber man könnte mich vielleicht noch auf das scheinbare Eingeständnis festnageln, die einzelnen Inhalte nicht durch die Methode gewonnen zu haben. »Wesensschau« wendet jeder an, und hier glückt ihm eine und dort wieder eine andere, und er benützt überall das Geschaute. Darin muß noch keinerlei System, nicht einmal eine bewußte Absicht vorliegen. Die »Absicht« oder das »System« folgen, aber sie erhöhen erst die Fülle des Einzelnen zur Einheit der Wissenschaft, welche die Notwendigkeit der Beziehungen durchleuchtet und so das Einzelne aus seiner stummen Einsamkeit befreit, indem sie ihm den Platz im Organismus des Ganzen anweist. Und es handelt sich eben um einen Organismus, nicht um ein zufälliges Kollektiv! Nicht alle Wissenszweige werden sich zu jener geforderten Durchsichtigkeit, zu jenem Höchstmaß der Einsicht erheben können, weil ihr Material seinem Wesen nach diese Durchhellung verbietet. Und hier dräut der allgemeinen Kunstwissenschaft die zweite Gefahr: die der zu weit gehenden »Spekulation«, die dann — auf die Wirklichkeit angewandt — scheitert. Vor allem darf jene nicht gerade den historischen Charakter der kunstwissenschaftlichen Einzeldisziplinen und die Individualität des Kunstwerkes gleichsam ins Zeitlose und Allgemeine auflösen, sondern im Gegenteil in vertieftem und begründetem Begreifen unantastbar sichern. Dieses schwierigen Problems hat sich besonders Max Dessoir angenommen im Eröffnungsvortrage des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

III.

In welcher allgemeineren menschlichen Veranlagung findet sich wenigstens annähernd eine »Gestaltung auf Gefühlserleben«? Ich kann da keine andere nennen, als »Klatsch«. Zwischen dem, was man Klatsch nennt, und dem »Gestalten auf das Gefühlserleben« bestehen echte Wesenszusammenhänge. Der eigentliche Klatsch erzählt nicht eine Begebenheit, so wie sie sich tatsächlich abgespielt hat, weiter zur

einfachen Kenntnisnahme; er berichtet auch nicht gleich dem Historiker nur des Berichtes wegen. Sondern er muß das sagen, sonst würde er daran »ersticken«; und er verändert, unterstreicht, läßt aus, um die Angelegenheit wirksamer zu machen. »Was sagen Sie dazu?« fragt der Klatschende und wartet gespannt auf den Erfolg der Mitteilung. Dieser Zwang der »Aussprache« muß notwendig dem Künstler eignen, wenn man nicht äußere Motive, wie Geldverdienenwollen, oder aber außerhalb der Richtung liegende, wie Eitelkeit, Ruhmsucht usw., annehmen will. Sie können mitsprechen, natürlich, und viele andere auch, und sie gehören vielleicht zum individuellen Wesen eines bestimmten Künstlers, aber nicht zu »dem« Künstler. Der »muß« einfach, so wie er atmen muß, ähnlich wie der Klatschende, der sonst »ersticken« würde. Der Klatschende »verändert«; bewußt oder unbewußt, das kommt noch nicht für uns in Frage, und ebensowenig ob er, bevor er mit seinem Klatsch umherreist, diesen Klatsch schon genau vor sich hat oder ihn erst im Sprechen herstellt. Ich erwähne das hier nur, weil die Wesensverwandtschaft zwischen Klatsch und künstlerischem Schaffen bis in diese Details hinein sich erstreckt. Der Klatschende verändert also um der Wirkung willen, er hält sich nicht an die »Wahrheit«; und das gleiche tut der Künstler: er verändert um der Wirkung willen und weicht deswegen von der »Wahrheit« ab. Man hat häufig die beiden Motive: das »Ausdrucksmotiv« und das »Formmotiv« in eine Art Gegensatz gebracht, so z. B. E. Meumann[1]). Und man wird sicherlich danach »Ausdruckskünstler« und »Formkünstler« unterscheiden können je nach dem Vorwiegen des einen oder anderen Gesichtspunktes; ja der gesamte künstlerische Aspekt eines Zeitalters vermag dadurch charakterisiert zu werden. Aber im Wesen liegt dieser Gegensatz nicht: man darf sich den echten Klatscher — wenn ich dieses Substantiv gebrauchen darf — nicht so vorstellen, daß er zuerst ausdrucksbeladen leidet und dann vielleicht durch eine bestimmte Form den Ausdruck bändigt. Sondern: nur diese Form ist ihm Ausdruck, und eine andere wäre es nicht. Sie schnürt oder zwängt den »Ausdruck« in keiner Weise ein, sondern gestattet im Gegenteil, ja ermöglicht erst sein stärkstes Auswirken. Und gerade darum auch ist das Klatschbeispiel (es ist aber viel mehr als ein gelungenes Beispiel!) so außerordentlich wichtig für uns: nicht wesensnotwendig ist für den Künstler der Gegensatz von Ausdruck und Formung. Bei glücklicher Begabung ist ihm eben die Formung kräftigster Ausdruck. Es steht nicht auf der einen Seite das kunstfremde Erleben und auf der anderen etwa Farbe, Leinwand, Pinsel als Werk-

---

[1]) System der Ästhetik 1914, S. 59.

zeuge, die nun dieses Erleben umschmelzen. Sondern das andrängende Erleben wirkt sich nur in dieser und keiner anderen Weise aus; also um keine »Hemmung« handelt es sich hier. Man denke nur nicht an den Dilettanten, der Reime sucht, sondern vielmehr an den Künstler, der Verse feilt, aber keineswegs lediglich um ihre »Form« zu verbessern; nein, der Ausdruck befriedigt ihn nicht, befreit ihn nicht, hat noch nicht die ihn erschöpfende Gestalt gewonnen.

Wenn all das Gesagte nun gilt (in den einzelnen Aufstellungen wird es von gar manchen Forschern bestätigt), so muß die Erwartung naheliegen, ob in den Künstlerschriften oder Künstlergesprächen nicht Zutreffendes sich findet. Liegt demnach eine Neigung zum Klatsch vor oder zu einem ihm jedenfalls eng verwandten Verhalten? Die Auswahl, die ich jetzt und im folgenden gebe und geben kann, ist natürlich sehr bescheiden und recht willkürlich. Hier müssen Spezialuntersuchungen weiterführen, die dann auch leicht die einzelnen Abschattierungen der Grundfarbe behandeln können; für uns steht ja nur das Prinzipielle in Frage, und so genügen einige wenige Belege. In Stendhals Autobiographie finden sich die Sätze: »Wie vieler Vorsicht bedarf es nicht, um nicht zu lügen!« Der Ausruf steht — wie F. Schotthoefer [1]) ausführt — am Ende des ersten Kapitels. Er soll einen Satz am Anfang entschuldigen. Stendhal hatte gesagt, er wäre bei der Schlacht bei Wagram gewesen. Das sieht wie Aufschneiderei aus. Aber, erklärt er dem Leser von 1880, für den er schreibt, im Jahre 1835 wollte alle Welt unter Napoleon als Soldat gedient haben. Die Lüge war darum würdig, niedergeschrieben zu werden. Er gibt eine wirkliche Empfindung wieder, während er eine falsche Tatsache berichtet. Oder Goethe? Er sagt: »Wenn ich nicht nach und nach, meinem Naturell gemäß, die Luftgestalten und Windbeuteleien zu kunstmäßigen Darstellungen hätte verarbeiten lernen, so wären solche aufschneiderische Anfänge gewiß nicht ohne schlimme Folgen für mich geblieben« [2]). Und allgemein bekannt sind Hebbels [3]) Worte: »Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten usw. Dies geschieht aber nicht aus Bosheit oder schnöder Lust an der Lüge. Es ist vielmehr eine Äußerung meines dichterischen Vermögens. Wenn ich von Leuten

---

[1]) Das literarische Echo, XV., 24; — 1913. Wenn ich hier und im folgenden häufig nicht die eigentlichen Quellen zitiere, sondern kunstwissenschaftliche Literatur, so geschieht es, um auf die Arbeiten hinzuweisen, in denen die von uns behandelten Künstleraussprüche in angemessener Weise verwertet sind.

[2]) Vgl. Otto Hinrichsen, »Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters«, 1911, S. 4.

[3]) Vgl. Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1906, S. 251.

spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle; es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen, und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte ... Ich will jene Eigenheit übrigens nicht loben.« Diese Proben mögen genügen! Uns handelt es sich jetzt um etwas anderes: wenn wir die Wesensverwandtschaft von Klatsch und künstlerischem Schaffen betonten und sie sogar bis in Einzelheiten herab verfolgen konnten, so sind wir doch weit davon entfernt, eine einfache Identifizierung vornehmen zu wollen, was ja lediglich auf eine paradoxe Wortspielerei herauskäme, wie sie in abgeschmackter Weise von manchen Freudschülern gehandhabt wird. Es wäre unsinnig, zu glauben, jeder Klatschende sei ein Künstler, und Künstlertum sei verfeinerter Klatsch. Dadurch, daß die gleiche Anlage in verschiedene Konstellationen hineingestellt wird, wirkt sie sich ganz anders aus, ja ist — im strengen Sinne — nicht mehr die gleiche Anlage, wenn wir die Isolation der Betrachtung aufgeben, die doch nur eine künstliche ist. Falls — um ein ganz drastisches Beispiel zu wählen — einer ein Liebeserlebnis zu einem Roman verwertet, in den die dichterisch erhöhte Wirklichkeit verwoben erscheint, ist das selbstverständlich etwas anderes als das Beklatschen der Geliebten. Und wo steckt da der tiefe Unterschied? Er ist nicht leicht in Worte zu kleiden, aber vielleicht deuten doch die Worte auf die »Sachen« und machen sie ersichtlich. Wieder darf man sich nicht täuschen lassen von der ganzen Variabilität der tatsächlichen Verhältnisse, wo der Klatsch unmerklich in Kunst hinübergleitet und Kunst in verschwimmenden Nuancen zum Klatsch heruntersinkt. Das ist für die Typengliederung wichtig als neuer Ansatzpunkt, wo Richtungen sich scheiden, aber die Wesenserkenntnis von Klatsch und künstlerischem Schaffen wird damit nicht getroffen. Wenn der Sinn aller Kunst eine derartige Gestaltung auf das Gefühlserleben ist, daß aus der Gestaltung das Gefühl entquillt, so ist das Gestaltungsergebnis in sich zentriert, man hat es darum oft mit einer kleinen Welt verglichen. Das Produkt des Klatsches bezieht sich auf ein »wirkliches« Erlebnis oder Geschehen, und man soll nicht daran zweifeln. Wenn einer seine Geliebte beklatscht, so soll der Zuhörer glauben, daß diese Person sich niederträchtig benommen habe und all die scheußlichen Eigenschaften besitze, die der Klatschende mit mehr oder weniger Recht ihr andichtet. Und je besser er klatscht, desto mehr wird der Zuhörer empört und um so fester überzeugt, daß alles so gewesen. Hört man einem Klatschenden gern zu ohne diesen Glauben, nur weil er fesselnd erzählt und seine Erzählung gefühlsanschaulich gestaltet, dann nimmt man

ihn als »Künstler«, und die Grenze des Klatsches ist überschritten. Und gerade daran wird der Unterschied — der wesenhafte — ganz klar! Der Klatschende verändert, unterstreicht, läßt aus usw., aber zugleich soll dieses Gestaltete nicht Gestaltung, sondern nackte »Wahrheit« sein. Der Zuhörer darf von gestaltender Absicht nichts merken. Der Klatsch stellt sich objektiv als Photographie dar, der man die Arbeit des Retuschierens nicht anmerkt und nicht anmerken kann, wenn sie mit genügender Geschicklichkeit vollzogen ist. Nennt man den Klatsch eine »Kunst«, so ist er eine heimliche Kunst, die aufhört, wenn man den Kunstcharakter bemerkt. Die innere Wahrheit und Glaubwürdigkeit des Kunstwerks haben aber damit gar nichts zu tun, doch kann ich mir hier nähere Ausführungen ersparen, weil ich gerade dem Problem der Kunstwahrheit eingehend im ersten Bande meiner »Grundlegung« nachgegangen bin. Je stärker also ein Kunstwerk dem Klatsch sich annähert, desto mehr rückt es an die Grenzen der Kunst und umgekehrt. Und dieser Unterschied beruht nun — von der Seite des Schaffens her betrachtet — notwendig auf einer anderen Stellung zum »Gegenstand«. Ich lasse ganz unentschieden, ob der Klatschende bewußt oder unbewußt an dem fraglichen Vorgang ändert, und wieweit dabei die durch Haß, Zorn, Neid, Eitelkeit, Mitgefühl, Sensationsgier usw. determinierte Phantasie mitwirkt; der Klatschende befreit sich im Klatschen, er kann sein »Wissen« nicht für sich behalten und verarbeiten: »die anderen müssen es erfahren!« Er objektiviert nicht das »Geschehen«, sondern subjektiviert es; er liegt gleichsam drinnen und taucht daraus hervor, indem er es von sich an andere wegwirft. Und es freut ihn, wenn der Hörer ihm glaubt, und je mehr er ihm glaubt, und dieser Glaube spornt ihn vielleicht zu neuem Klatsch an. Aus welchen Quellen diese Freude ihre Nahrung zieht (Machtbewußtsein usw.), wollen wir nicht weiter analysieren: aber eine Quelle ist sicher das Abwälzen auf andere, und das gelingt nur, wenn der andere es wirklich aufnimmt, d. h. glaubt und darum die entsprechenden Reaktionen zeigt. Wenn ich nun den Wesensunterschied zum Künstler ganz brutal ausdrücken darf, so liegt er darin, daß der Klatschende in einem viel früheren Stadium das ihn bewegende Geschehen entäußert und nicht fähig ist, sich ihm gegenüberzustellen, sondern im Gegenteil: er reißt es immer mehr in sich hinein, und darum muß er sich seiner möglichst schnell entledigen. Da nun aber der Künstler — trotz seiner Wesensverwandtschaft zum Klatschenden — dies nicht tut, so haben wir eine andere Stellung zum Gegebenen: er stellt es immer mehr und mehr gegenüber. Die Kluft zwischen Leben und Kunst vertieft sich um so stärker, je ausschließlicher er Künstler ist; ja, er erlebt schon in dieser Weise. Er zieht nicht alle Objekte ins

Subjekt hinein, sondern rückt auch das Subjektive als Objekt von sich fort. Auch er »befreit« sich, gewiß, aber im Kunstwerk; dadurch daß ein Geschehen Gestalt geworden ist. Und hier — wo es sich um eine Grundeigentümlichkeit alles Künstlertums handelt — stoßen wir auf eine derartige Fülle von Künstleraussprüchen und Künstlerbekenntnissen, daß nicht die Schwierigkeit darin besteht, Belege zu erbringen, sondern ihrer unbegrenzten Anzahl nicht nachzugeben. Bevor wir nun in unserer systematischen Darstellung fortfahren, wollen wir an einigen Beispielen das Gesagte erhellen; sie sollen zugleich die Brücke zu den ferneren Betrachtungen schlagen.

Von Goethe sagt Georg Simmel [1]), es sei merkwürdig, »wie schon in der Jugend, in der doch die Fülle und Bewegtheit seines Inneren mit einer ganz einzigen Unmittelbarkeit und Unabgelenktheit in Äußerungen und Lebensgestaltung ausfloß — wie schon in ihr die Objektivierung des Subjekts sich anzeigt. In all dem leidenschaftlichen Gestammel der Leipziger Briefe an Behrisch zeichnet sich doch die Form des Werther vor, in dem die unbedingte Subjektivität sich durch Formung zu einem objektiven Gebilde von sich selbst erlöst. Mitten in der heftigsten Liebesraserei schreibt er an Behrisch: ‚Dieses heftige Begehren und dieses ebenso heftige Verabscheuen, dieses Rasen und diese Wollust werden dir den Jüngling kenntlich machen.‘ Und ‚Es ist wahr, ich bin ein großer Narr, aber auch ein guter Junge‘. »Und ... die Art, wie Goethe seinem eigenen Leben im Alter gegenüberstand, (ist) die großartigste Objektivierung des Subjekts ..., von der wir wissen. Denn nicht nur die Vergangenheit, die er als abgeschlossen ansehen konnte, war ihm ein reines Bild geworden. Sondern der eben erlebte Tag war ein solches, ja der Moment des Erlebens selbst war ihm ein objektives Geschehen — nicht nur im Sinne der gleichzeitigen Selbstbeobachtung, der Spaltung des Bewußtseins, die sicher oft gar nicht bestand, wenigstens nicht mehr als bei vielen anderen Menschen auch; vielmehr der innere Ton des Erlebens, die Art, wie es subjektiv unmittelbar vorging, hatte den Charakter der Objektivität. Nicht nur einzelne Lebensinhalte waren ihm objektiv geworden, sondern sozusagen der Lebensprozeß selbst — er bedurfte für diese Objektivität nicht mehr der Form des Gegenüber.« So geht »durch das Goethesche Leben ... von sehr früh an ein Zug von Resignation, dem er oft Ausdruck und Nachdruck gibt. Der Sinn aber dieses Verzichtens in dem allgemeinsten sein Leben durchziehenden Sinne scheint mir kein anderer zu sein, als daß ihm nur auf diesem

[1]) »Goethe«, 1913, S. 172 ff. Wir werden in unserer Arbeit noch öfter dieses genialen Werkes gedenken, auf das nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden kann.

Wege jene Objektivierung seines Subjekts gelang. Er mußte sich dauernd überwinden, damit die Intensität, die unmittelbare, selig-unselige Strömung seines Lebens gegenständlich werden konnte«. Für Grillparzer [1]) war es »innerste Überzeugung, daß zwischen Leben und Dichten eine Kluft vorhanden sei, über die der Mensch nicht ungestraft eine Brücke schlagen könne. Ihm schienen die beiden Welten unvereinbar«. Und dies ist auch der Sinn seiner »Sappho«-Tragödie. Im ersten Aufzuge jubelt sie:

»Und leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!«

Aber bereits im dritten reift sie zu der wehmutsvollen Erkenntnis:

»Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
Der Menschen und der Überird'schen Los,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.
Von beiden Welten eine mußt du wählen,
Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr.«

Und die gleiche Grundstimmung erfüllt das Drama eines modernen Dichters; nämlich »Donatello« von Emanuel von Bodman. Von wilder Erlebenssehnsucht wird Donatello aufgepeitscht; gleich Sappho fiebert er nach der Fülle des Lebens:

»Einmal auf einem Pferde reiten und nicht denken:
wie modellierst du diese Nüstern?
Einmal auf einer bunten Wiese stehen
mit der Geliebten, ohne mir zu sagen:
ihr Haar liegt weich, so will ich's meißeln.
Nein, mit ihr blühen, wie die Blumen blühen,
und mit ihr lachen, wie die andern lachen,
mit vollen ruhigen Zügen tief genießen,
was uns die runde, grüne Erde schenkt.«

Aber auch er erkennt bald schmerzvoll:

»Hab ich denn nichts
als meinen Meißel? Bist so klein und bist
doch groß genug, um mir das Tor des Lebens,
ein Balken, zu versperren!«

Die nämliche Luft durchzittert das »Erlebnis« Hugo von Hofmannsthals [2]), dem ich die folgenden Verse entnehme:

»Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er

[1]) August Sauer in der Einleitung zu Grillparzers sämtliche Werke; 5. Ausgabe I, 39.

[2]) Vgl. auch über Hofmannsthals »Der Tor und der Tod« Oskar Walzel, Leben, Erleben und Dichten, 1912, S. 10 ff.

Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer —
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben, fremdgeformten Riesensegeln.«

Und klingt nicht das gleiche Thema schon bei Walther von der Vogelweide an in jenen berühmten, melancholischen Zeilen, die ich in der Übertragung von Simrock hier wiedergebe:

»O weh, wohin verschwunden ist so manches Jahr?
Träumte mir mein Leben, oder ist es wahr?
Was stets mich wirklich deuchte, wär's ein trüglich Spiel?
Ich habe lang geschlafen, daß es mir entfiel.
Nun bin ich erwacht, und ist mir unbekannt,
Was mir so kund einst war, wie diese jener Hand.«

Theodor Körner wird das eigene Sterben geradezu Objekt, als er in der Nacht vom 17. zum 18. Juni 1813 schwer verwundet und hilflos in einem Holze lag und zu verscheiden meinte; denn da schrieb er den »Abschied vom Leben«:

»Die Wunde brennt — die bleichen Lippen beben. —
Ich fühl's an meines Herzens mattem Schlage:
— — — — — — — — — — — — — — — —
Und wie die Sinne langsam mir vergehen,
Trägt mich ein Hauch zu morgenroten Höhen.«

Kehren wir aus der Vergangenheit wieder in die Gegenwart, so lesen wir etwa in der Komödiantennovelle »Die Tote« von Paul Ernst die Sätze: »Der Dichter verabschiedete sich von den beiden und ging. Und während er auf der Straße weiterschritt, dachte er, in welchem Irrtum doch die Menschen befangen sind, welche glauben zu leben, wenn sie bloß erleben; und er dachte bei sich: ,Wie reich ist doch mein Leben, denn ich sehe doch alles, was um mich vorgeht, und sehe es genau, weil ich nie beteiligt bin.'« Sehr kraß spricht sich Flaubert [1]) aus; er läßt Hilarion zu Antonius sagen: »Du beraubst dich der Lebensmittel, des Weines, der Bäder, der Ehrenbezeugungen, aber wie schön läßt du dir von deiner Einbildungskraft Festmähler, Wohlgerüche, nackte Frauen und beifallspendende Volksmengen vorführen!« Aber noch viel deutlicher sind folgende Stellen: »Du wirst den Wein, die Liebe, die Frauen, den Ruhm malen, unter der Bedingung . . ., daß du weder betrunken, noch verliebt, noch verheiratet, noch ein junger Infanterist bist. In das Leben verwickelt, sieht man es schlecht, man leidet zu viel darunter und genießt zu viel davon. Nach meiner Anschauung ist der Künstler ein Ungeheuer, etwas außerhalb der Natur;

[1]) S. Theodor Reik, Flaubert und seine »Versuchung des heiligen Antonius«, 1912.

alle Mißgeschicke, mit denen die Vorsehung ihn überhäuft, kommen daher, daß er dieses Axiom verneint. Er leidet darunter und macht darunter leiden. Man befrage darüber die Frauen, welche Dichter geliebt haben, und die Männer, welche Schauspielerinnen liebten.« Und aphoristischer kehrt der Gedanke wieder in dem Satze: »Wenn ihr zu gleicher Zeit das Glück und das Schöne suchen wollt, werdet ihr weder das eine noch das andere erreichen, denn das zweite wird nur durch Opfer erreicht.« Alle Frauen, die er besessen, seien ihm — wie er einmal den Goncourts gestand — niemals mehr gewesen als »die Matratzen einer anderen erträumten Frau«. Und ist es nicht wesensverwandt — nur der brutalen Eindringlichkeit entkleidet —, wenn Richard Wagner an Liszt schreibt (16. Dezember 1854): »Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll; ich habe im Kopf ‚Tristan und Isolde' entworfen, die einfachste, aber vollblutigste, musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben.« Und nun gar erst die Brüder Mann, die nicht müde werden, das Thema des künstlerischen Menschen in seiner Beziehung zum Leben zu variieren! Den reinsten Ausdruck findet Thomas Mann im »Tonio Kröger«. »Er arbeitete nicht wie jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie einer, der nichts will als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht und im übrigen grau und unauffällig umhergeht, wie ein abgeschminkter Schauspieler, der nichts ist, solange er nichts darzustellen hat.« Auch ihm wird die bittere Wahrheit, »daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein«. »Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. Jeder echte und aufrichtige Künstler lächelt über die Naivität dieses Pfuscherirrtums, melancholisch vielleicht, aber er lächelt. Das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja eine gewisse mensch-

liche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt«[1]). Und Heinrich Mann schildert in der Novelle »Die Schauspielerin«, wie der Kapellmeister mit Leonie eine neue Rolle studiert, um sie von einer unglücklichen Liebe zu heilen. Und da benützt sie »ihre Liebe schon zum Mimen.... Ganz bei Kleinem gleitet sie aus der Wirklichkeit auf die Bühne, — und da ist sie in Sicherheit«. »Da hellte sich ihr auf, daß sie es (das Leiden ihrer großen Liebe) nie, in der Zeit der wildesten Schmerzen nie ganz, ganz ernst, nie so ernst genommen habe, wie eine, die nur hierfür bestimmt, deren Zweck und Ende dies gewesen wäre! Es gab in der Tiefe ihres Wesens eine Kraft, die aufhob, was ihr schaden wollte. Diese Kraft konnte stocken im ersten Entsetzen einer neuen Leidenschaft; — in kurzem aber belebte er sich wieder Leonies Spieltrieb. Es war in ihr eine Bühne, auf der sie selbst, noch einmal und verkleinert, ihre Erlebnisse spielte, sich müde spielte. Sie sah sich zu, dieser Puppe dort unten; gab sich Nachdruck; klatschte sich Beifall; ward bald länger gefesselt von der Wiederholung ihres Schicksals als von ihrem Schicksal selbst, länger von dem mit lauten Gebärden erfüllten als von dem still durchpilgerten; vergaß, indes sie sich ihre Leiden vorführte, manchmal, daß sie litt; vergaß es häufiger. Häufiger ward aus dem Griff, der ihr das Haar raufen wollte, einer, womit sie sich den Spiegel vorhielt... Sie sagte sich: ‚Ich werde durchkommen, denn...‘ Unter einem Schauer aus Wehmut und Stolz: ‚Ich bin eine Komödiantin‘.« Wenn wir nun noch einige Stimmen bildender Künstler hören wollen, so finden wir in einem Briefe, den Hans von Marées[2]) an Fiedler schrieb, folgende Stelle: »Daß er ein Mensch ist, das macht es ihm so schwer, ein Künstler zu sein; und doch ist das eine ohne das andere nicht möglich.« Aus den Gesprächen mit Paul Gsell (erschienen 1912) sind uns die Kunstanschauungen Rodins geläufig; sehr anschaulich sagt er: »So findet der große Künstler, und ich meine mit diesem Wort den Dichter ebenso wie den Maler oder den Bildhauer, selbst im Leiden, in dem Tode geliebter Wesen, ja sogar im Verrat eines Freundes die tragische Lust der Bewunderung. Sein Herz steht bisweilen Folterqualen aus, aber weit stärker als die Qualen empfindet er die herbe Freude zu verstehen und zu gestalten. In allem, was er sieht, begreift er klar den Willen des Schicksals. Auf seine eigenen Nöte, auf die schlimmsten Kränkungen richtet er den begeisterten Blick eines Menschen, der die

---

[1]) Vgl. dazu Richard Müller-Freienfels, »Psychologie der Kunst«, 1912, I, S. 202.
[2]) Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, S. 335.

Ratschlüsse der höheren Mächte geahnt hat. Von einem geliebten Wesen getäuscht, wankt er zunächst, wie unter einem Schlage, dann jedoch, wenn er sich erholt hat, betrachtet er den Treulosen als ein schönes Beispiel von Niedertracht und er begrüßt die Undankbarkeit als eine Erfahrung, um die seine Seele reicher geworden ist. Seine Ekstase kann bisweilen furchtbar sein, aber das ist ein Glück, weil darin die unentwegte Verehrung der Wahrheit liegt.« Vincent van Gogh [1]) sagt in einem seiner Briefe — und dieser Gedanke kehrt bei ihm immer und immer wieder —: »Malen und die Frauen lieben, das läßt sich nicht vereinigen. Das ist ein recht niederträchtiges Pech. — Das Symbol des heiligen Lukas, des Schutzpatrons der Maler, ist, wie du weißt, ein Rindvieh. Man muß also geduldig wie ein Rindvieh sein, wenn man das Kunstfeld beackern will. Wie gut haben es doch die Stiere, die nichts mit der verdammten Malerei zu tun haben.... Ich wiederhole es: dieser Christus ist mehr Künstler als alle Künstler — er arbeitet in lebendem Geist und Fleisch, er macht Menschen statt Statuen — dann, ja dann fühle ich mich als rechtes Rindvieh — da ich doch Maler bin — und ich bewundere den Stier, den Adler, den Mann, mit einer solchen Anbetung, daß sie mich gewiß davon abhalten wird, je ein Streber zu werden.« Leicht ließe sich noch ein Beispiel an das andere reihen, so könnte man an den »Ring des Lebens« von Max Halbe erinnern oder an die ergreifende Gestalt des blinden Hellriegel in Gerhart Hauptmanns »Und Pippa tanzt!« Aber ich fürchte schon, durch ein weiteres Anführen von Einzelfällen den Leser zu ermüden, und glaube auch, den noch nicht Überzeugten durch Zusammenstellen weiterer Belege nicht bekehren zu können. Jedoch das Volk fühlt bereits irgendwie das Wesensnotwendige dieser Stellung des Künstlers zu den Gegebenheiten des Lebens, denn »um zu singen und zu verkünden, was alle sehen werden, deswegen — das ist oft genug gerühmt worden — ist Demodokus, ist Homer blind gedacht« [2]). So ist denn auch von unzähligen Forschern und Dilettanten »Sehnsucht« als die Triebfeder künstlerischen Schaffens gerühmt worden; und das Bild, das Richard Muther [3]) von Watteau entwarf, erscheint darum nicht als Bild eines Künstlers, sondern des Künstlers: »Wie kam es, daß gerade Watteau berufen war, der erste Maler des Rokoko, der erste Schilderer der Pariser Eleganz zu werden? Es scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen seiner Kunst und seinem Leben. Denn weder war er Franzose, noch war er ein Liebling der Grazien. Sein Geburtsort Valenciennes, obwohl seit dem Nymphenburger Frieden

[1]) 6. Auflage seiner Briefe; z. B. S. 70 f., 99, 102, 111.

[2]) Major a. a. O. S. 40.

[3]) Geschichte der Malerei, 1909, III, S. 15 ff.

zu Frankreich gehörig, war doch eine flämische Stadt. Sein Vater war Dachdeckermeister.... Wie wurde dieser flämische Dachdeckersohn, der nur die Misere des Daseins kannte, der Maler der Grazien? Nun, zum Teil ist die Erklärung gerade darin, daß Watteau Ausländer war, zu suchen. An dem, was man täglich sieht, geht man oft achtlos vorbei. Doch für das Schöne, das die Fremde bietet, ist das Auge empfänglich.... Die Pariser Maler waren an dieser Welt von Schönheit, die sie täglich sahen, achtlos vorübergegangen. Watteau entdeckte sie, da für ihn die Pariserin etwas Fremdartiges, Wunderbares war, das er mit den entzückten Augen des Bauernjungen, der in die Großstadt kommt, betrachtete.... Dazu kommt noch ein zweites. Watteau war ein häßlicher, verbitterter Mensch. Ein unheilbares Leiden, das er in sich trug, hatte ihn menschenscheu und ungesellig gemacht. Also Watteau hat die Dinge, von denen er in seinen Bildern erzählt, gewiß nicht erlebt. Er saß in seinem Krankenzimmer, während die anderen, die Gesunden und Glücklichen, hinaussegelten nach den Gestaden der Liebe. Die Sehnsucht aber ist die Mutter aller Dinge. Nur deshalb hat die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert so zarte Worte zu sagen vermocht, weil wir als Großstadtmenschen in die Natur mit dem sensiblen Auge der Sehnsucht blicken. Watteaus Schaffen ... war ein großes Sehnen, das Sehnen eines Kranken nach Frohsinn das Sehnen eines Einsamen nach Liebe. Er schaute in die Welt, die ihn umgab, wie in ein Utopien: mit dem Blick des Schwärmers. So ward ihm alles zum Märchen. Nicht das Banale des Lebens sah er. Nur den Blütenduft, die Essenz der Dinge strahlen seine Bilder in verklärendem Schimmer aus. Der Traum einer ganzen Generation hat in ihnen Gestalt gewonnen, weil er selbst nicht Erlebtes, nur Sehnsuchtsträume, seine Träume von Schönheit und Liebe malte.« Muther steht noch stark im Banne der Taineschen Milieutheorie und arbeitet darum zum Teil mit recht äußerlichen und oberflächlichen Faktoren, ohne den echt künstlerischen Kern gerade dieser Sehnsucht loszuschälen. Denn auf die von Muther entwickelte Weise hätte Watteau auch ein tief unglücklicher und verzweifelter Mensch werden können, nicht aber gerade der gefeierte Meister des Rokoko. Aber zwischen den Brüchen der Methode leuchtet doch der Edelstein wahrhaften Ein- und Nachfühlens. Wir erhalten jedoch dadurch die Aufforderung, zu unserer methodisch-systematischen Betrachtung zurückzukehren, bereichert durch das in der Fülle des wechselvoll sich spiegelnden Kunstlebens Geschaute und Erfaßte!

IV.

Wir erfaßten das Wesen der Kunst in der Gestaltung auf ein Gefühlserleben, derart, daß der Sinn der Gestaltung in dem Gefühl sich

erschließt. Was gehört demnach zum »Gestalten auf das Gefühlserleben«? Wir fanden es im Klatsch und im künstlerischen Schaffen als eine bestimmte Erlebensform, in deren Struktur ein Erleben abströmt. Aber der Unterschied erschloß sich uns in der Stellung zum Gegenstand. Für keinen Mann der Tat sind Klatsch oder künstlerisches Schaffen die angemessene Erlebensform; sein Erleben wirkt sich in der Tat aus. Er reagiert in Taten und befreit sich in Taten. Seinen Tatendrang hemmen, heißt ihn innerlich vernichten. Der Klatschende und der Künstler reagieren in ihrer Weise und finden nur in ihr die Befreiung. Ihr aufnehmendes Erleben nimmt schon diese Richtung und wird dadurch unfähig für die Ableitung in die Tat; dafür strömt es in die Bahnen, auf die es schon an sich eingestellt ist. Aber bei aller Wesensverwandtschaft der Grundformel, erwies sie sich doch auch als wesensverschieden. Würde der Klatschende von dem Erleben oder Geschehen — das ihn erfüllt und bedrängt — sich innerlich loslösen, würde er nicht klatschen; aber er löst sich äußerlich los, indem er es an andere fortwirft, so wie es sich ihm bewußt oder unbewußt umgestaltet darstellt. Und nun soll es den anderen quälen, aufregen, beunruhigen, womöglich noch viel mehr als ihn selbst. Und es ist mit einer Entleerung häufig nicht abgetan, sondern er braucht nacheinander viele Personen, die er mit seinem Klatsch behelligt, bevor er wieder ins Gleichgewicht kommt. Aber da er kein Mensch der Tat ist, wird er sich bald »leer« fühlen, und er braucht neuen Klatsch, um in seiner Weise »leben« zu können. Der Künstler aber befreit sich nicht äußerlich, sondern innerlich; und dazu muß er objektivieren, gegenüberstellen. Die Gestaltung des Werkes ist die Loslösung, aber um dies zu können, darf er nicht im stummen, dumpfen Erleben drinnen bleiben und dieses einfach weiterschieben, beschwert durch Zorn, Haß, Neid, Sensationsgier. All diese Faktoren können im künstlerischen Schaffen mitwirken, aber auch nur objektiviert, befreit vom individuell-tatsächlichen Ansatzpunkt. Wenn ich nur meinem Zorn über eine Geliebte Ausdruck gebe, indem ich sie beklatsche natürlich in einer ihre schlechten Eigenschaften sehr steigernden Art, so steht das »Liebeserlebnis« nicht mir gegenüber, sondern ich drinnen. Ja ich zersetze es durch meine Subjektivität. Auch der Künstler kann zürnen, aber er stellt den Zorn dar, wenn er Künstler ist. Und wenn er die Geliebte darstellt, so muß er ihr irgendwie »künstlerisch gerecht« werden, d. h. ungeachtet aller schlechten Eigenschaften doch irgendwie die Einheit der Person wahren, und damit zugleich ihre Notwendigkeit. Wird er verraten, klatscht er nicht über den Verrat, sondern stellt ihn dar. Nur auf diesen Punkt dringe ich hier, weil alles Folgende sich dann daraus entwickelt: den Künstler macht nicht allein die Erlebens-

richtung auf den gefühlswirkenden Ausdruck, sondern das Gegenüber von Leben und Erleben, wie etwa Walzel sich ausdrückt, dieses eigentümliche Objektivieren, das auch zu seiner Erlebensform gehört. Und wenn diese beiden Anlagen einander treffen, zu einer Einheit verschmelzen, dann gibt es die Richtung auf das Kunstwerk. Drängendes Erleben, das nach Ausdruck ringt und nach einem gefühlswirksamen Ausdruck, das aber objektiviert wird. Die Gabe des Objektivierens genügt nicht; denn sie eignet so manchem »Träumer«, der an dem Leben vorbeigeht, dem es immer Bild bleibt, das er ausschmückt und ausmalt, aber das er nicht zu einem »Werk« gestaltet, weil jenes Objektivieren seine Erlebensformel erschöpft. Er hat entweder nicht das Bedürfnis nach der gestaltenden Aussprache, oder es fehlt die Kraft. Nicht als eine Zweiheit darf man sich »Objektivieren« und »Gestalten auf das Gefühlserleben« vorstellen, sondern dieses Gestalten wird durch das Objektivieren möglich, und das Objektivieren durch das Gestalten.

Und nun gilt es die vorgetragene Lehre vor Mißverständnissen zu schützen und gegen Einwände zu wappnen; und vielleicht wird sie selbst klarer und einleuchtender, wenn wir sie auf diesen scheinbaren Umwegen umkreisen und einkreisen. Die primitivste Verkennung wäre, das — was ich hier als Objektivieren des Künstlers bezeichne — als eine Forderung nach einer unpersönlichen, blutleeren Kunst auffassen zu wollen. Nicht um diesen Gegensatz von subjektiv und objektiv handelt es sich hier, sondern gerade um das objektive Herausstellen des Subjektiven. Dadurch verliert das Subjektive nicht seine Einzigartigkeit, wohl aber die zufällige Tatsächlichkeit. Im wirklichen Kunstbetriebe werden sich die Künstler differenzieren je nach dem Grade, in dem die Objektivierung ihnen gelingt: manche bleiben stecken im Erleben, anderen verflüchtigt es sich soweit, daß nur leere Formen den Rest bilden. Aber scheinbar tiefer greift ein Einwand, der auf die lachenden, fröhlichen Künstler hinweist, die mitten aus ihrem Lebensglück herausschaffen. Man hat da oft den »Lebenskünstler« Goethe zitiert, der auf dem Rücken seiner Geliebten Rhythmen zählt. Man lese aber die Verse:

»Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet,
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüht ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust« [1]).

Eine schlagendere Bestätigung der hier vorgetragenen Lehre kann

[1]) Vgl. Wilhelm Hausenstein, Vom Künstler und seiner Seele, 1914, S. 48.

man gar nicht sich wünschen, als den Dichter, der sogar in den »Armen der Geliebten« dichtet, also selbst in dieser Lage nicht einfach im Erleben aufgeht, sondern dieses gestaltet; und dazu muß er ihm irgendwie gegenüberstehen. Denn er klatscht ja nicht, er dichtet. Und wenn man die Maler erwähnt — wie Rembrandt oder Rubens — die sich schwelgend in der Lust des Lebens abbilden, froh die Geliebte auf dem Schoße, so liegt immer der Irrtum vor, als ob es sich dabei um eine Momentphotographie handelt, die unbemerkt ein Stück ehelichen oder außerehelichen Glückes erhascht. Aber hier ist der Maler doch selbst der »Photograph«, und das Bild ist nicht Besieglung einer zwanglosen, momentanen Lage. Sondern der Maler hat eben »gemalt«, d. h. mit seinen fiebernden Sinnen versucht, sein »Glück« darzustellen. Es ist nicht das einfache, schlichte Glück, in dem der Tatmensch aufgeht; sondern dieses Subjektive wird objektiviert. Da saß vielleicht die Frau, mit blitzendem Schmuck und prächtigen Kleidern angetan, und saß stundenlang und ward müde und durfte ihre Stellung nicht ändern. Und da stand der Mann, prüfte und setzte seine Pinselstriche und prüfte wieder usw. Aber wir brauchen gar nicht ins Detail einzugehen, und die Szene kann sich vielleicht auch anders abgespielt haben; wir wissen genau: so ist das wunschlose Glück nicht, das sich selbst genügt und im Lebensstrom erfüllt. Auch hier steht der Künstler seinem Leben gegenüber und muß ihm gegenüberstehen, weil er Künstler ist. Man darf nicht glauben, dem Künstler könne nichts Glückliches im Leben widerfahren. So ein Glaube wäre barer Unsinn. Nur soweit er Künstler ist, steht er diesem Leben gegenüber und erlebt es erst eigentlich im Schaffen. An der aufgewiesenen Kluft wird dadurch nichts geändert, ob es sich um an sich lust- oder unlustbetonte Inhalte handelt. Nicht das bürgerliche Leben ist der Maßstab, sondern daß das Leben nicht genügt. Es kann ein Künstler begeistert als Freiwilliger in den Krieg hinausziehen und alle Schlachten heldenmütig mitkämpfen, aber soweit er Künstler ist, wird sein Lebenshunger nicht dadurch befriedigt, daß er all das Große und Grauenhafte einfach mitmacht. Sondern er wird sich zuschauen, wie er begeistert hinauszieht, wie er mutig kämpft usw. Und er wird dies zu gestalten versuchen und vielleicht darunter leiden, daß er in der Hast der sich überstürzenden Ereignisse nicht das Reifen des Gestaltens abwarten kann, sondern immer wieder ins Leben hineingerissen wird. Und der Maler wird vielleicht nach Leinwand und Farben lechzen und hungern, weil sie ihm erst seine Erlebnisart gestatten, während das andere ihn zugleich zersprengt und doch nicht erfüllt. Vielleicht wird er zurückgekehrt erst den Krieg erleben, seinen Krieg. Und Max Liebermann war gar nicht draußen im Feld und

hat uns an einem sterbenden Pferd, das den Kopf hebt, die ganze Einsamkeit, das ganze Grauen und die ganze Größe des Krieges offenbart, eben weil er ihn in seiner Art miterlebte. Viele »vielleicht« sind in diesen Sätzen, aber sie sollen auch nur andeuten, wie falsch es ist, aus dem bürgerlichen Leben Schlüsse auf die Künstlerschaft zu wagen. Dieses bürgerliche Leben kann ganz den Schein eines frohen Tatmenschen erwecken, und doch steckt dahinter nur ein — »Künstler«, der sich Heldentum »vorspielt«. Das bedeutet in keiner Weise ein Werturteil, sondern den Ausfluß einer Wesenserkenntnis.

Viele Leser werden wahrscheinlich in den bisherigen Ausführungen die Erwähnung einer eigentlich künstlerischen Anlage vermissen! Wo bleibt denn z. B. der gute Geschmack? Schon Max Dessoir [1]) hat sehr treffend ausgeführt, daß häufig »Liebhaber und Kunstrichter den feinsten Geschmack entwickeln können«, während »so große Künstler wie Grabbe und Böcklin gelegentlich eine groteske Geschmacklosigkeit zu Tage gelegt« haben. Daß auch der beste Geschmack an sich noch nicht den Künstler macht, ist schon deswegen leicht einzusehen, weil ihm die Richtung auf den Ausdruck fehlt im Sinne des Kunstwerkes; er kann in Naturfreude, Kleidung, edler Geselligkeit, Lektüre oder Sammlerinteressen sein Genüge finden. Man muß in die Tiefen des Problems dringen, um ihm gerecht zu werden, und wenn wir dies tun, führt es uns auch weiter in unserer systematischen Betrachtung! Wir haben bisher geflissentlich nicht von dem empfänglichen Sinn für das Ästhetische, von dem glücklichen Walten der Phantasie, von der Freude an der Materialgestaltung usw. gehandelt, weil — das Wesentlichste sei gleich in aller Deutlichkeit ausgesprochen — wir in diesen Faktoren nichts Primäres sehen, sondern Folgen der künstlerischen Grundeinstellung, die ungemein variieren können und damit die Vielfältigkeit künstlerischen Schaffens und künstlerischer Richtungen bedingen. Wir sind bisher schon an manche Kreuzpunkte gestoßen, wo die Straßen sich gabeln und verzweigen, und wir stehen hier vor einem neuen. Diese Feststellungen sind für uns darum so wichtig, weil durch sie auch der Anschein zerstört wird, wir wollten durch dogmatische Einpressung das vielfältige und freie Leben der Kunst knebeln. Ich glaube im Gegenteil, daß gerade diese Vielfältigkeit und Freiheit durch uns ihren begründeten und notwendigen Sinn erhält. Damit ist allerdings der Tatbestand noch nicht erhellt, daß wir jenen Faktoren nur einen sekundären Charakter zuschreiben, was für viele etwas Paradoxes haben mag. Man muß sich aber nur einmal klar machen, welche Konsequenzen von selbst mit unserer Grundformel

[1]) a. a. O. S. 229.

gesetzt sind, gleichsam in ihrer Einheit beschlossen liegen, die durchaus nicht Einfachheit bedeutet. Wir sprachen von der Erlebensform einer gefühlswirksamen Gestaltung in vom Subjekt objektivierter Loslösung. Welche Ausdrücke auch immer ich wähle, stets zerreiße ich eine Synthese in Teile. Zum weiteren Verständnis mögen zwei Strophen aus dem Nibelungenlied und ein kleines altes Volksgedicht das Material liefern, an dem das Gemeinte ersichtlich werden kann, selbstverständlich nicht im Sinne einer Induktion oder der üblichen Abstraktion. Markgraf Rüdiger hat die Nibelungenhelden begrüßt, und nun wird der weitere Empfang geschildert:

»Diu marcgrâvinne kuste die künige alle drî:
alsam tet ir tohter, dâ stuont Hagne bî.
ir vater hiez in küssen: dô blicte si in an:
er dûhte si sô vorhtlich, daz si ez vil gerne hete lân.«

Und als Giselher das Mädchen zur Frau begehrt, schildert die Dichtung in folgenden vier Zeilen die Aufnahme der Werbung:

»Dô man begunde vrâgen die minneclîchen meit,
ob si den reken wolde, ein teil was ez ir leit:
doch dâhte si ze nemene den waetlîchen man.
si schamte sich der vrâge, sô manic meit hât getân.«

Schlicht und einfach sind hier Begebenheiten nachgezeichnet in kühler, heller Klarheit, aber mit eindringlicher Kraft und ruhig-reifer Weisheit. Die unberührte Holdheit des jungen Mädchens, das vor Hagen bangt und mit schamhaftem Zagen die entscheidende Frage bejaht, tritt wundervoll deutlich entgegen; nicht in der Art, daß wir ein holdes Mädchen anschaulich vor uns sehen müßten (obgleich mir persönlich schlanke Blondheit vorschwebt), aber wir fühlen mädchenhafte Holdheit unmittelbar, ähnlich wie das breite, friedliche Wogen der Verse in Aufstieg und Fall. Und Hagen scheint uns besonders schrecklich, weil die Jungfrau sein düster verschlossenes Wesen fürchtet, während die homerische Helena uns doppelt schön dünkt, da selbst die trojanischen Greise die Pracht ihres Leibes preisen. Die Objektivierung ist hier vollkommen geglückt, wobei ich nicht nur das meine, wie die Ereignisse in sich abgeschlossen sind und die handelnden Personen ihre Eigenschaften aus sich heraus entwickeln, und sie ihnen nicht angeflickt sind, wie billiger Stuck falschen Fassaden. Sondern der breite Atem friedlicher Ruhe und reifer Weisheit liegt ganz in den Zeilen, vollständig Gestalt geworden. Und so sieht man wohl hier mit völliger Klarheit, wie dieser gefühlswirksamen Gestaltung zur Objektivierung von seiten des Werkes her das Formproblem entspricht, ja beides sind nur verschiedene Spiegelungen eines und desselben. Wären nicht Rhythmus und Sprachwahl, gedankliche Gliederung und Seelenkenntnis usw. gerade diese, dann wäre die objektivierende Ge-

staltung in jener Form unmöglich; sie setzt also alle diese Qualitäten voraus, und sie folgen aus ihr. All das Ringen mit dem Material und seiner Eigengesetzlichkeit und all die Beschwingung, die diese wieder zu leisten vermögen, all die Nöte und Freuden, die von dieser Seite her dem Künstler erwachsen, sie dienen nur der Grundformel seines Seins. Sie betätigt sich im Aufnehmen und Auswirken, sie ist die Kraft, die das ganze andere Räderwerk in Bewegung setzt und eben zu einem Räder*werk* macht, nicht zu einzeln laufenden Rädern. Und dies sah wohl Georg Simmel[1]) vor sich, als er schrieb: »Wenn man ... neuerdings in dem »Erlebnis« die Quelle des Kunstwerkes findet, so ist damit die Genesis aus Milieu und Modell keineswegs grundsätzlich verlassen, sondern nur subjektivisch verfeinert. Denn auch aus dem Erlebnis wächst unmittelbar keine Überleitung zu der künstlerischen Spontaneität. Im Verhältnis zu ihr ist auch das Erlebnis etwas äußeres — mag sich auch beides im Umfang des Ich abspielen. Die Möglichkeit der Verbindung liegt darin, daß der Lebensprozeß mit seinem beharrenden Charakter, Intention und Rhythmus als die gemeinsame Voraussetzung und Formgebung sowohl für das Erleben, wie für das Schaffen wirkt. Es gibt vielleicht eine — für jedes Individuum andere — allgemeinste, nicht in Begriff zu fassende Wesensformel, nach der seine seelischen Vorgänge sich bestimmen, ebenso das Hineinnehmen der Welt in das Ich im Erlebnis, wie das Hinausgehen des Ich in die Welt im Schöpfertum. In dem Maße nun, in dem diese fundamentale Wesensbewegtheit selbst schon den Charakter überwiegender Spontaneität und künstlerischen Gestaltens trägt — in eben dem wird auch schon das Erlebnis von vornherein und in der Art eben seines Erlebtwerdens die Züge des Schöpfertums und der künstlerischen Werte an sich tragen. Wo die Wurzelsäfte der Persönlichkeit ... künstlerisch tingiert sind, da ist das Erlebnis sozusagen schon ein artistisches Halbprodukt und seine prinzipielle Fremdheit gegen das Kunstwerk aufgehoben.« Was hier Simmel allgemein und unbestimmt als »künstlerische Tingierung« bezeichnet und damit ein Bild statt der Sache setzt, haben wir durch unsere Wesensuntersuchung klarer und schärfer zu erfassen versucht und damit die Grundlage gewonnen, von der aus alles weitere ersichtlich wird. So wenden wir uns denn nunmehr dem zweiten, bereits angekündigten Beispiel zu, das auch dem weiteren Umkreise des Nibelungenliedes entstammt:

Diu nahtegal, diu sanc sô wol,
daz man ir's iemer danken sol
und anderen kleinen vogeleîn.

[1]) a. a. O. S. 16 ff.

dô dâhte ich an die frouwen mîn:
diu ist mîns herzen künigîn.

Sicherlich wird man niemandem verwehren wollen, beim Lesen oder Hören dieses Liedleins Sommerzauber und Frauenliebe in ihrer Verbindung völlig zu durchleben, aber die Verse schlagen nur den Grundton an. Die eigentliche Gestaltung fehlt; etwas allzunaiv sind einfach zwei Tatsachen nebeneinander gestellt: der Dank für den schönen Vogelgesang und das dadurch bedingte Erinnern an die Herzenskönigin. Aber die innere Verknüpfung vermögen wir lediglich zu ahnen, und das selbständige freie Ausspinnen hat gewiß auch seine Reize, geformt in der Darstellung ist diese Verknüpfung nicht. Wie der Dichter sie fühlte, ist dabei gleichgültig; jedenfalls fehlt etwas an der Gestaltung. Die gefühlswirksame Objektivierung ist nicht vollständig, sondern brüchig. Nun kann man sagen: es gibt Widerstände des Materials und seiner Bewältigung. Und diese lassen sich in keiner Weise aus unserer Grundformel ableiten. Gewiß nicht, und ein derartiger Versuch wäre ein ganz krauses Beginnen. Darum gibt es eben ein Ringen mit dem Material, das einmal den Künstler trägt, und das anderemal sich ihm entgegenstemmt. An sich wird »der« Künstler schon in seinem Material erleben, so daß der Gang vom Erleben zu der Organisation von Worten oder Farben einen Weg bedeutet und keinen Sprung. Und durch die immerwährende Beschäftigung mit dem Material wird gerade diese Erlebensform erleichtert. Mit Recht haben deswegen zahlreiche Kunstforscher Lessings Vermutung abgelehnt, Raffael hätte auch das größte malerische Genie sein können, »wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden«. (Emilia Galotti; I. Aufzug, 4. Szene.) Und Max Dessoir[1]) hat in Anknüpfung an eine Äußerung Hebbels »mit dem Wort: der Maler erobert sich seine Göttin erst durchs Malen« eine »Grundeigentümlichkeit des höheren geistigen Lebens« festgestellt: »die Abhängigkeit der Schöpfung von der Äußerung«. Trotzdem ist es wichtig, etwa den verschiedenen Sinn von »Äußerung« für Forscher und Künstler zu erkennen. Für den Künstler ist die geglückte »Äußerung« einfach das Kunstwerk; für den Gelehrten aber nicht in gleicher Weise das wissenschaftliche Werk. Es ist das Behältnis, in dem das von ihm Erkannte ruht, und dieses Erkannte kann leicht dem Behältnis entnommen und in andere Zusammenhänge eingestellt werden, so wie wir alle das Newtonsche Gravitationsprinzip kennen ohne die wörtliche Formulierung, die gerade Newton ihm gab, oder so wie die meisten Nietzschesche Gedanken irgendwie verwerten, ohne sie gerade bei Nietzsche nachlesen zu müssen.

---

[1]) a. a. O. S. 234.

Hier bezieht sich demnach die »Äußerung« auf etwas anderes, als auf das fertige Werk. Und wo dieses unersetzlich ist, da baut sich die Unersetzlichkeit nicht auf dem wissenschaftlichen Gehalt auf, sondern auf der künstlerischen Form. Die »Äußerung« des echten Gelehrten geht auf die Wahrheit. Und es ist nur etwas Tatsächliches, ob er dieses Wahrheitsfinden sich durch freies Grübeln und Nachdenken erleichtert oder durch Schreiben oder durch Lektüre usw. Zum Wesen des Forschers gehört auch nicht die irgendwie objektiv fixierte Mitteilung; er kann sie geben im heiligen Eifer, Wahrheit zu verbreiten, oder aus anderen menschlicheren Motiven. Ja die Aufgabe, das Gefundene nun in einem »Werk auf der Höhe der Wissenschaft« — also gespickt mit Anmerkungen, welche die gesamte Literatur kritisch behandeln [1]) — darzustellen, kann für ihn etwas Unerträgliches haben, weil sie ihn am Forschen behindert. Selbstverständlich könnte man den sich nicht mitteilenden Forscher, der etwa nur Stichworte für sein eigenes Gedächtnis aufzeichnet, nie als Forscher erkennen, aber er wäre doch einer. Jedoch ein Maler, der nicht wirklich malt, ein Dichter, der nicht wirklich dichtet, sie wären keine Künstler. Sie können ja ihre Werke verbrennen oder sonstwie vernichten, aber die Werke müssen da gewesen sein, niemals nur in Gedanken. Der wahre Maler, der irgendwie gezwungen wäre alle seine Linien oder Farben lediglich in Gedanken zu ziehen, müßte innerlich verbrennen, sich zerstören. Hat er die Bilder »in seinem Geiste fertig«, so muß er — wobei ich gar nicht darauf eingehen will, ob sie nicht im Malen ganz anders werden — sie malen, um sich zu befreien, weil dieses Malen sein Leben ist, und alles andere nur das Wasser, das zu diesem Wasserfall strömt. Aber der Forscher ist befreit — erlöst von der Angst vor dem Chaos — wenn er etwas erkannt hat. Nur das gehört zu seiner Lebensform. Wenn demnach beim Künstler lediglich das »Werk« den Niederschlag seines Erlebens bildet — wobei hier unter Erleben nicht etwa nur der befruchtende Anregungseindruck gemeint ist, sondern das Schaffenserleben mit allem, was dazu gehört, also das Auswirken seiner Wesensheit — dann versteht man den richtigen Kern, den die Literarhistoriker dunkel ahnen, wenn sie immer und immer

---

[1]) Unbedingt muß aber gegenüber zahlreicher halbdilettantischer Ware — die gerade ganz besonders in unserer Wissenschaft den Markt überschwemmt — betont werden, daß die Kenntnis des Geleisteten die notwendige Voraussetzung zu bilden hat, soll nicht eine zwecklose Kräftevergeudung platzgreifen und der Boden jeglicher Verständigung entzogen werden. Nicht zweckdienlich ist aber, seine ganzen Kenntnisse in einem ungeheuren Anmerkungsfeld auszubreiten und durch unfruchtbare Polemiken den Umfang der Arbeit auszudehnen. Im praktischen Betrieb der Wissenschaft treten zu den idealen Anforderungen an den Forscher noch eine ganze Reihe nützlicher Regeln.

wieder mit aller Energie sich für die Rückführung des Kunstwerkes auf den Künstler aussprechen. Dies tat z. B. R. M. Meyer im Kampfe gegen Dessoir, und Petersen im Gegensatz zu Simmel. Julius Petersen [1]) wendet sich gegen Simmels Bemerkung: »Es ist ein Irrtum ersten Ranges, zu meinen, daß nur das geringste für das Verständnis einer dichterischen Gestalt damit gewonnen wäre, wenn man ihr Modell aufzeigt.« Diese Behauptung »hält schwer stand gegenüber einer Gestalt wie Euphorion, die auch im Faustkommentar des Sinnhubers durch den Hinweis auf Byron erklärt werden muß. Aber erst eine Ergründung der ganzen Bedeutung, die diese literarische Erscheinung in Goethes Leben gewonnen hat, und die Aufdeckung des inneren Verhältnisses Goethes zu Byron kann die Gestalt wirklich erklären.« »Je besser es ... gelingt, das Kunstwerk als einen bis ins letzte mit Notwendigkeit bedingten einheitlichen Organismus und organischen Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit emporwachsen zu lassen, desto höher steigt die ästhetische Einschätzung. Je weniger die innere Notwendigkeit des Entstehungsprozesses dem Nachschaffenden aufgeht, desto mehr fällt das Übergewicht auf die Seite des beobachtenden Kritikers.« Auch für uns stellt sich die Form des Kunstwerks bis in ihre feinsten Ausstrahlungen als Ausdruck des künstlerischen Schaffensprozesses dar, wie er sich gerade in diesem Material auswirkt, aber trotzdem müssen wir Petersens Schlußfolgerungen unbedingt ablehnen. Man kann z. B. eine politische Tat als gut oder schlecht erkennen, ohne sie als organischen Ausfluß einer bestimmten Persönlichkeit aufzufassen, ja sie wird dadurch weder besser noch schlechter, ob sie einen derartig organischen Ausfluß darstellt oder nicht. Den Einwand — mit dieser Betrachtungsweise stelle man sich auf die Seite des Kritikers — darf man hier nicht erheben; denn es kann gleich entgegengehalten werden, daß es sich Petersen lediglich um ein genetisches Verstehen des Kunstwerks handelt und weit weniger um dieses selbst. Euphorion genetisch »wirklich erklären« kann man nur auf dem von Petersen gezeigten Wege, aber zum künstlerischen Aufnehmen genügt das Erfassen der Bedeutung Euphorions im Kunstwerk und der eventuell in diesem liegende Hinweis auf Byron. Petersen sieht lediglich eine einzige Erklärungsmöglichkeit: die genetische, und bemerkt gar nicht — und das ist nur aus dem Entwicklungsgang der Philologie zu begreifen —, daß das Kunstwerk als die und die in sich geschlossene Organisation erklärt werden kann, daß es sein ganzes Licht aus seinem eigenen Zentrum heraus erzeugt und nicht gleich dem Mond von der Sonne her leiht. Kunst ist doch

[1]) Literaturgeschichte als Wissenschaft, S. 35 ff.

nicht nur Ausdruck, sondern gefühlswirksame, objektive Gestaltung. Darauf legten wir allen Nachdruck. Diese Gestaltung hat ihre Gesetzlichkeit, welche der Künstler in seinem Schaffen erfüllt, gerade weil er Künstler ist, ebenso wie ein braver Mann gut handelt und damit den Geboten der Ethik genügt, mag er sie nun ausdrücklich kennen, oder mag dies auch gar nicht der Fall sein. Die Kenntnis vermag zweifellos zu fördern, aber aus ihr kann auch eine gewisse Unsicherheit erwachsen, weil nun das Leben nicht aus sich heraus geformt wird, sondern untergeordnet abstrakten Formeln. Und das gestattet auch die Anwendung auf den Künstler!

Nur ein Mißverständnis möchte ich noch mit aller Energie abwehren: nämlich den Verdacht, daß wir das ganze Technische der Kunst — in dem weitesten Sinne dieses Wortes — unterschätzen oder gar gering achten, jenes »Handwerk«, von dem alle Künstler nicht müde werden zu berichten, unter dem sie stöhnen und ächzen, und das sie doch mit stolzer Genugtuung erfüllt. Sicherlich stoßen wir da auf weitgehendste Unterschiede, die ich nur durch ganz wenige Beispiele beleuchten möchte. Grillparzer [1]) erzählt, daß er sich — nachdem er acht bis zehn Verse der »Ahnfrau« zustande gebracht — ins Bett gelegt habe: »da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr, und eine Fieberhitze überfiel mich. Ich wälzte mich die ganze Nacht von einer Seite auf die andere ... Des anderen Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden, schweren Krankheit auf. Da fällt mir jenes Stück Papier mit den Versen in die Augen. Ich setze mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst.« Über »Inspiration« werden wir später sprechen, für uns kommt hier lediglich das völlig Mühelose des Technischen in Betracht; alles geht »wie von selbst«, »wie geschmiert«. Sprachbehandlung, Versbau, Rhythmus, Szenenfolge bereiten gar keine Schwierigkeiten. Man lese dagegen etwa bei Julius Mayr [2]), wie sich Wilhelm Leibl gleich einem Sklaven um die Solidität seiner Technik müht, oder wie Maupassant die Schaffensart Flauberts [3]) schildert: »Dann setzte er sich zum Schreiben; langsam, immer unterbrechend, wiederbeginnend, durchstreichend, darüberschreibend, die Ränder anfüllend, Worte quer darüberziehend, zwanzig Seiten schreibend, um eine zu vollenden, unter der schmerzlichen Anstrengung wimmernd wie ein Brettschneider.

[1]) Vgl. Otto Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen, 1906, S. 6. Einen Vorzug dieser Schrift bildet die Verwertung ungemein zahlreicher »Künstlerworte«.

[2]) Wilhelm Leibl, 2. Aufl. 1914, S. 133 ff.

[3]) Theodor Reik, Flaubert und seine »Versuchung des heiligen Antonius», 1912, S. 150 f.

Tausend Meinungen bestürmten ihn zu gleicher Zeit, ergriffen ihn, und immer blieb diese entmutigende Gewißheit in seinem Geiste fest; unter allen Ausdrücken, allen diesen Formen, allen diesen Wendungen gibt es nur einen Ausdruck, eine Wendung und eine Form, um auszudrücken, was ich sagen will. Und mit aufgeblähter Wange, mit aufgetriebenem Halse und rotem Gesicht, seine Muskeln streckend wie ein Athlet, kämpfte er verzweifelt gegen die Idee und das Wort; er ergriff sie, verband sie wider Willen, hielt sie fest auf unauslösliche Art durch die Stärke seines Willens; den Gedanken zusammendrängend, bändigte er ihn allmählich unter übermenschlichen Anstrengungen und sperrte ihn wie ein gefangenes Tier in eine feste und genaue Form«. Auf den von uns erwähnten Unterschied verweist auch Johannes Volkelt[1]). »Wenn wir uns etwa Kleist in seinen Arbeiten an Penthesilea ..., Hebbel bei seiner Judith vorstellen, so haben wir uns tief erregte, zum Teil fast an Besinnungslosigkeit grenzende Zustände vor Augen zu führen. Oder wenn man das künstlerische Lebenswerk Delacroix' überblickt, so wird man an ein von Fieberglut erfülltes Schaffen zu denken haben. Wesentlich anders werden wir uns Gottfried Keller in seiner Arbeit an den Leuten von Seldwyla vorstellen müssen. Er selbst sagt: diese Novellen seien ganz spielend entstanden, mit dem größten Plaisier schreibe er daran; es sei eine ganz lustige Arbeit.« Wenn wir das Wesen des künstlerischen Schaffens in die gefühlswirksame, objektivierte Gestaltung verlegten, so ist damit natürlich gar nichts darüber ausgesagt, ob nun der Vorgang des Gestaltens besonders lustvoll oder unlustvoll sein muß, ob die Schwierigkeiten des Materials leicht oder mühselig überwunden werden usw. Auch hier wird man unschwer eine Angriffsstelle finden, um typische oder individuelle Besonderheiten zu erkennen, also eine weitgehende Variabilität innerhalb der Spannweite, die unsere Grundformel abgrenzt. Aber die wesentliche Beziehung auf das »Technische« liegt in unserer Formel: denn wie sollte denn in aller Welt der Künstler in einer auf Gefühlserleben zielenden Gestaltung das ihn Bewegende objektivieren und damit seine ureigenste Seinsweise erfüllen als eben mit den Mitteln der Technik. Wie er sich sie aneignet, kommt hier nicht in Betracht, aber da müssen sie sein. Diese Beziehung auf das »Technische« ist deswegen weniger leicht ersichtlich, weil wir allzu geneigt sind, unsere eigene Erlebensform unterzuschieben, die aber keineswegs den Künstler bindet. Sein eigenstes Erleben ist die Art seines »Schaffens«, und die prägt sich schon im Erleben des Fremden aus. Alles nimmt die Richtung in das Gegenüber, in die objektivierte

---

1) System der Ästhetik, III, 1914, S. 144.

Gestaltung, die gefühlswirksam ist. »Gefühlserfüllt« und »gefühlsträchtig« wären hier ganz unpassende Ausdrücke; denn auch das, was ein Dilettant uns sagt, mag von seinem Gefühl völlig durchglüht sein, aber er objektiviert es nicht, es ist nicht gebunden an die Gestaltung. Wenn demnach der Künstler sich so befreit, so loslöst, dann muß er ein vollkommener Techniker sein. Ziehen wir eine Parallele zum Mann der Tat! Er lebt sich in Handlung aus; nur darin erfüllt sich sein Wesen. Auch er muß sich eine Technik aneignen oder von Haus aus mitbringen, um erfolgreich handeln zu können. Dazu gehören naturgemäß gewisse Fähigkeiten. Aber sie erhalten erst ihre Bedeutung von jener Grundeinstellung her. In einen anderen Zusammenhang eingeordnet wäre vielleicht das hier Fördernde ein arges Hemmnis, möglicherweise etwas die ganze Persönlichkeit zugrunde-richtende. Wenn man einfach sagt, der Künstler müsse Sinn für die Form haben und ein guter Techniker sein, so ist doch gleich die Frage erlaubt: warum »plagt« er sich sein ganzes Leben zusammenstimmende Farben nebeneinanderzusetzen, aus dem Marmor Statuen herauszuschlagen oder Worte so zu verknüpfen, daß die Gefühlsgewalt irgendeines Geschehens aus ihnen spricht? Tut er das nur aus Menschenfreundlichkeit, um andere zu ergötzen? oder aus Ruhmsucht, aus Geldgier? Sicherlich können diese Motive mitspielen und sie sind wichtig für die Psychologie einzelner Künstler, aber keineswegs für die Wesenserkenntnis des Künstlers. Jemand muß das Zeug zum Malen in sich tragen, um durch Ruhmsucht oder Geldgier zu stärkeren Leistungen angestachelt zu werden. Ohne diese Anlage nützen aber die genannten »Ideale« nichts; oder sie suchen sich einen dem betreffenden Individuum gangbareren Weg. Auch die populäre Antwort genügt nicht, der Künstler schaffe eben, weil es ihm Freude mache, so »wie der Vogel singt«. Ob der Vogel nur singt, weil ihn das Singen freut, diese Entscheidung — die gar nicht so einfach ist — müssen wir dem Tierpsychologen überlassen. Aber für die »Freude« des Künstlers haben wir den einzigen Anhaltspunkt: das Schaffen. Weil man keine andere Ursache findet, so nimmt man eben die Freude an, so wie man aus Lust am Spiel spielt. Aber die tiefere Ursache der Freude am Spiel ist die Tatsache, daß wir uns in ihm in angemessener Weise — jeder nach seiner Art — ausleben. Das Mädchen spielt mit Puppen, und der Knabe rauft usw. Und dieses angemessene Erleben ist für den Künstler nur sein Schaffen, nur in ihm kann er sich ausleben. Und jetzt ist es auch verständlich, warum er »Sinn für Form« oder »Sinn für Technik« usw. haben muß: um sich in seiner Weise ausleben zu können. So wie das Kind sich die ihm notwendigen Spiele schafft oder sie lernt, so schafft sich der Künstler

oder lernt das, dessen er zur Betätigung seiner Seinsweise bedarf. Aber diese »Grundformel seiner Existenz« ist der Mittelpunkt, von dem aus alles andere zu verstehen ist. Verlassen wir ihn, halten wir immer nur Trümmer in den Händen, die nie zu einer Ganzheit sich runden.

V.

Besondere Beachtung hat stets die Tatsache der »Inspiration« gefunden; nicht nur weil die meisten Künstler von ihr sprechen, sondern weil sie gleich allem scheinbar »Wunderbaren« die Gemüter erregt. Die moderne Psychologie hat nun auch der Inspiration den Charakter des Mystisch-magischen abgestreift und versucht, ihr mit ihren Mitteln gerecht zu werden. Dieses psychologische Verstehen und Erhellen, so wichtig es auch immer sein mag, kommt hier für uns nicht in Betracht. Wie weit in der Inspiration unbewußte Vorgänge, latente Einstellungen oder determinierende Tendenzen sich betätigen, ist für ihr psychologisches Begreifen von grundlegender Bedeutung. Wir stehen jedoch vor einer anderen Frage: gehört sie zum Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses? wie verhält sie sich überhaupt zu diesem? Vorerst müssen wir uns grundsätzlich über das entscheidende Kennzeichen der Inspiration klar werden. Richard Müller-Freienfels [1]) spricht die übliche Anschauung aus, wenn er als »Charakteristika der Inspiration eine gewaltige Gefühlserregung und ein plötzliches, gleichsam unpersönliches Aufzucken der Gedanken« namhaft macht. Die »gewaltige Gefühlserregung« scheint mir keineswegs dem Wesen der Inspiration zugehörig. Es kann ein Mensch tagelang furchtbar aufgeregt sein, oft qualvoll gepeinigt wie unter einer hereinbrechenden Krankheit; aber gerade im Augenblick der Inspiration tritt die große Beruhigung ein, die klare Erleuchtung. Oder der Inspiration folgt erst die Aufregung. Sie vermag aber auch einzutreten, ohne daß ein stärkerer Gefühlssturm ihr vorangeht oder ihr nachkommt. Also nur das plötzliche, unpersönliche Überschüttetwerden von einem Gedanken gehört zur Inspiration, während wir je nach dem Charakter der vorhandenen oder fehlenden Affekte geradezu zwei große Klassen unterscheiden können: eben die Inspiration, die aus dem Wogen brandender Gefühle emportaucht und von ihnen getragen wird, und jene — wenn wir so sagen dürfen — kalte Inspiration, die sicherlich auch ein Zustand höchster Lebenssteigerung ist, aber in dem diese Lebenssteigerung sich nicht in der Form heftiger Gefühlswallungen kenntlich macht, sondern in einer kühlen Hellsichtigkeit, deren Strahlen gleichsam alles durchdringen. Sehr gut trifft hier das Wort »Erleuchtung«

[1]) Psychologie der Kunst, 1912, I, S. 194 ff.

zu; der betreffende Mensch ist wahrhaft erleuchtet, weil das vorher Dunkle ihm licht wird. Man unterschätze nicht derartige Unterscheidungen: will man tatsächlich die Schaffensart einzelner Künstler ergründen, so muß man alle diese Differenzen in Betracht ziehen. Und dies ist nur möglich, wenn klare Wesenserkenntnisse den Grund legen. Den Gefühlsanteil halten wir demnach nicht für eine zufällige Beigabe der Inspiration — viele Inspirationen können nur dem gefühlszerpflügten Boden entwachsen — wohl aber für keine notwendige Wesenseigenschaft. So bleibt für uns das plötzliche, unpersönliche Dasein des Gedankens, der ohne absichtliches Zutun des Denkers auf einmal vor ihm steht, wie ihm zugeflogen. Wer um Beispiele verlegen ist, der lese sie etwa bei R. Hennig nach, in seiner Abhandlung über »das Wesen der Inspiration«, die 1912 in den Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung (IV, 17) erschienen ist. Aber auch sonst herrscht kein Mangel an Beispielen. Ganz besonders deutlich drückt sich einmal Grillparzer[1]) aus:

»Du nennst mich Dichter, ich bin es nicht!
Ein anderer sitzt, ich fühl's, und schreibt mein Leben,
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter fühl' ich höchstens mich Gedicht.«

Wenn aller Inspiration (auch der des Forschers oder der des Mannes der Tat) die Plötzlichkeit und Unpersönlichkeit anhaftet, warum gab da immer gerade die Inspiration des Künstlers so viel zu schaffen? Psychologisch handelt es sich dabei immer um das gleiche, nur differenziert nach Begabungs- und Interessenrichtung usw. Denken wir etwa an die Geschichte mit dem Newtonschen Apfel, wobei wir ihre historische Glaubwürdigkeit nicht nachprüfen wollen; jedenfalls ist sie innerlich durchaus möglich und darum auch stets als Musterbeispiel einer »wissenschaftlichen« Inspiration herangezogen worden. »Auf freiem Felde sich ergehend, sann Newton über die Keplerschen Gesetze und die Erklärung der merkwürdigen Eigenheiten des Planetenlaufes nach, als plötzlich ein Apfel vor ihm niederfiel. Und wenn er höher gehangen hätte, frug er sich, wäre er nicht auch dann gefallen? Ja! Und wenn er noch höher, und so hoch gehangen hätte, wie der Mond, wäre er nicht auch dann gefallen? Ja! Warum also fällt der Mond selbst nicht zur Erde? So trug er das große Erklärungsprinzip, den Gedanken der Gravitation, hinauf in das Reich der Sterne; und offenbar ist dies ganz die Art und Weise, wie auch uns Gedanken zu kommen und Beziehungen sich zu knüpfen pflegen.« Diese Be-

[1]) Vgl. außer Hennig noch Heinrich Schulz, »Naturgefühl und Inspiration«. Preußische Jahrbücher, 150, III, 1912.

schreibung Franz Brentanos[1]) scheint mir schon eine rationalistische Ausdeutung: aber gerade weil diese so zwanglos sich einstellt, weil der Zusammenhang so leicht geknüpft zu werden vermag, hat die Tatsache der »wissenschaftlichen« Inspiration lange nicht das Staunen und die Verwunderung geweckt, gleich der des Künstlers. Und wenn selbst ein Mann der Tat — vor eine bestimmte Lage gestellt — diese unter dem Einfluß einer plötzlichen und unpersönlichen Eingebung durch ein kühnes Handeln durchschneidet, so ist es meistens nicht allzuschwierig, die Notwendigkeit gerade dieses Entschlusses durch die konkreten Umstände begreiflich zu machen. Wir können die Entfernung, die jener etwa mit einem einzigen Sprunge durchmaß, Schritt für Schritt durchmessen. Aber warum fallen dem Künstler gerade diese Verse ein und jene Farbenakkorde? wie kommt er dazu, das Leid einer Liebe in die schlichte Folge einiger Töne umzusetzen? Auch hier wird heute jeder auf die »Vorbereitung« hinweisen, die schon das ganze Erleben in eine bestimmte Bahn steuert und unter einer bestimmten Zielsetzung arbeiten läßt. Aber wie sehr wir uns auch abmühen, es wird weit mühseliger sein, die Zwischenglieder namhaft zu machen, den Vorgang zu rationalisieren. Wir wollen nun diese Tatsache nicht einfach hinnehmen und uns dabei beruhigen, daß der fragliche Gradunterschied der psychologischen Erklärung weiter keine Hindernisse bereitet, sondern sie im Gegenteil aus dem Wesen des Künstlers zu erhellen suchen. Wir wissen bereits, daß das aufnehmende Erleben des Künstlers »artistisch tingiert« ist, d. h. die Richtung auf das gefühlswirksame, objektivierte Gestalten hat, natürlich nicht jedes aufnehmende Erleben, aber jenes, das in die eigentlich künstlerische Sphäre taucht. Darum muß auch keineswegs ein »Sprung« sein — den Zwischenglieder überbrücken könnten — von dem aufnehmenden Erlebnis zum Werk; etwa von der Leidenschaft zu einem leidenschaftlichen Musikstück. Denn jene Leidenschaft ist schon irgendwie »musikalisch«. Ein Ereignis wird eben in die Ganzheit künstlerischer Erlebensweise hereingezogen und dadurch bereits assimiliert. Warum sind dann aber dabei die Momente des »Plötzlichen und Unpersönlichen« so auffallend, sogar subjektiv so betont! Es wäre doch scheinbar gerade das Gegenteil zu erwarten. Wie Max Dessoir[2]) mit tiefem Recht ausführt, unterscheidet sich die künstlerische Lebenserfahrung von dem, was gewöhnlich so genannt wird, dadurch, daß sie kein eigentliches Beobachten ist, »sondern viel unwillkürlicher, ein instinktives Sehen und Erinnern.« Denn jedes »so-

---

[1]) Vgl. seinen Vortrag über »Das Genie«, 1892.

[2]) a. a. O. S. 237 f. und 250 ff.

genannte Beobachten« verändert und zerstückelt die Gegenstände, »während sie in die Seele des absichtslos erlebenden Künstlers in Vollständigkeit eintreten«. »Was den Dichter in seiner Menschenkenntnis auszeichnet, ist zunächst das breite und zuverlässige Gedächtnis für alle die Möglichkeiten, die er in seinem Werden durchlaufen hat; der Durchschnittsmensch vergißt zum Erstaunen schnell, wie ihm unter früheren Bedingungen zumute war.« Aber »aus dem Stückchen Leben, das der Dichter offensichtlich durchlebt, gewinnt er noch nicht die Fülle und Vielzahl der Individualitäten. So schafft die Einbildungskraft neue Erlebnisse und Persönlichkeiten. Mehr noch als das Gedächtnis für den wirklich durchlaufenen Persönlichkeitswechsel vermag die Lust am Anderssein Sinn und Blick für fremde Seelen zu schärfen. Als das Ursprüngliche behaupten wir demnach die Freude an der Metamorphose, an der Loslösung, und nicht etwa den Wunsch, fremde Individualitäten zu durchschauen.« So sagt z. B. Goethe zu Eckermann[1]: »Ich schrieb meinen ‚Götz von Berlichingen' ... als junger Mann von zweiundzwanzig und erstaunte zehn Jahre später über die Wahrheit meiner Darstellung. Erlebt und gesehen hatte ich bekanntlich dergleichen nicht, und ich mußte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen«. Wenn also dies die künstlerische Erlebensform ist — und sie muß so sein, soll sie nicht zur wissenschaftlichen Beobachtung oder zum Eingreifen in die Praxis führen — so eignet ihr an sich dieses »Plötzliche«, nicht in gerader Linie sich Entwickelnde, sondern bald da, bald dort Auftauchende. Nichts wird nur »erarbeitet«, kann auch gar nicht — in diesem Sinne — »erarbeitet« werden, sondern muß aus jener Grundeinstellung erwachsen, wie ein säftestrotzender Baum im Frühjahr mit Blüten sich bedeckt. Alles kommt »plötzlich«. Und so scheint denn die Inspiration notwendig; nicht lediglich als glückliche Beilage, ohne die es nur schwerer ginge, nein, es ginge überhaupt nicht. Darüber darf man sich auch durch Zeugnisse nicht täuschen lassen, wie sie etwa von Lessing herrühren, der alles erarbeitet wähnt, und dem angeblich nichts zufliegt. Man wird einerseits mit Recht Lessing als »versetzten« Künstler betrachten dürfen und andererseits einsehen, daß seine Arbeit sich mehr auf Einzelheiten der Darstellung erstreckt, daß aber schließlich die Gestalten im »Nathan« oder in der »Minna von Barnhelm« nicht allein der »Arbeit« entsprungen sein können. So scheint denn wesensnotwendig die Verknüpfung von Inspiration mit künstlerischem Schaffen. Aber gerade weil sie so »notwendig« ist, wird ihr Kommen oder Ausbleiben einen unauslöschlichen Eindruck

[1]) Diederichs Ausgabe I, S. 113 ff. (vom 26. II. 1824).

machen. Sie läßt sich nicht zwingen, aber man bedarf ihrer. Vorbereitet kann sie werden, dadurch, daß das ganze Leben des Künstlers zu einem stets bereiten Gefäß für ihre Aufnahme wird, zu einem Boden, in dem ihr Samenkorn auch sogleich aufgeht. Das ganze Leben des Künstlers ist auf sie angewiesen. Das darf nicht in jenem lächerlichen Sinne verstanden werden, als ob der Künstler gar nichts zu machen brauchte', als warten; sondern die Leitung muß da sein, damit der elektrische Funke hervorspringen kann. Aber das ist eine Anschauung, die wir heute alle teilen [1]). Weil jedoch der Künstler diese Inspiration so zu seinem Leben braucht, wie der Hungrige das Brot, darum spricht er auch so viel von ihr, darum verehrt er sie, darum ist sie ihm etwas »Göttliches«; das »Wunder«, um das ihn bangt und auf das er vertraut, und um das er ringt, damit es ihn segne und begnade, wie Jakob mit dem Engel. Und wenn wir vorhin hinsichtlich des Momentes der »Unwillkürlichkeit und Plötzlichkeit« die auf die Inspiration prädestinierte Grundanlage des künstlerischen Schaffens erkannten, so gilt dies in gleichem Maße von der »Unpersönlichkeit«. Wir wissen ja von der Objektivierung des Künstlers, dem selbst das Subjektivste Gegenstand wird, der sich von seinem Leben loslöst, indem er es herausstellt in gefühlswirksamer Gestaltung, in deren Formen der ganze Reichtum steckt, den der Nichtkünstler in sich beschließt oder in Handlung umsetzt. Und in dieser Richtung des »Unpersönlichen« liegt auch die Inspiration als ein gesteigerter Zustand, aber als einer, der an sich dem Künstler nahesteht. Aber gerade darum könnte man meinen, er sollte doch für den Künstler nichts Überraschendes, nichts Seltsames haben! Das rührt — wie bereits erwähnt — von der ungeheuren Bedeutung her, welche die Inspiration für den Künstler besitzt und wegen ihres inneren Wertes. Wenn man da häufig Künstler um ihre »wertvollen Einfälle« beneidet, so kann man sich damit trösten, daß uns diese Einfälle gar nichts nützen würden; ja sie würden wohl unbeachtet vorübergehen wie vieles andere, das unser Bewußtsein durchhuscht. Was helfen denn die schönsten griechischen Originale, wenn man keine Augen hat, sie zu sehen; sie bleiben kalte, tote Marmorstücke. Wenn wir schon beneiden, so müssten wir den Künstler um die ganze Anlage seines Wesens beneiden, die notwendig zu diesen Inspirationen drängt und darum ebenso notwendig sie in der Richtung ihres Schaffens auswertet. Jeder Produzierende bedarf der Inspiration, aber keiner so sehr wie der Künstler. Der Tatmensch kann sich immerhin verstandesmäßig in der Umwelt zurechtfinden durch sorgfältiges Abwägen aller Umstände; der For-

[1]) Vgl. etwa Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, 1912, I, S. 208.

scher kann in Verfolgung bewährter Methoden sehr Brauchbares liefern, aber der Künstler, der nur »arbeitet«, gerät entweder ins Akademisch-Dogmatische oder ins Tastend-Unsichere. Er gleicht dann einem Mauerer, keinem Baumeister. Im Leben, in der Wissenschaft, im Handwerk ist Platz für »Mauerer«; sehr viel Arbeit — und wichtige — muß von ihnen geleistet werden, aber der Kunst sollen sie fernbleiben! Sie sind nicht etwa kleine bescheidene Künstler, sondern geradezu kunstfeindlich, weil sie notwendig an Äußerliches sich klammern. A. von Werner — der einst bezeichnenderweise von der Farbenphotographie eine ernste Gefahr für die Malerei besorgte — ist da ein Musterbeispiel, mag man noch so sehr seine Gewissenhaftigkeit und Peinlichkeit rühmen.

Wenn wir uns so ganz auf die Seite der »Inspiration« stellten — wobei wir natürlich keineswegs meinen, ein Werk benötige immer nur einer Inspiration —, so dürfen wir doch anderseits auch das »Verstandesgemäße« im weitesten Sinne des Wortes nicht unterschätzen. Ich will dabei wieder nicht in eine Erörterung der psychologischen Frage eintreten, ob es sich hier vorwiegend um »latentes Denken« oder um irgendwelche andere intellektuelle Akte handelt, sondern nur das Wesensnotwendige betonen. Daß hier nun abermals einer der Punkte berührt ist, wo die Wirklichkeit in unzähligen Nuancen sich differenziert, scheint selbstverständlich. Je nach dem Anteil des Intellektuellen werden sich nicht nur einzelne Künstler voneinander unterscheiden, sondern ganze Kunstschulen, ja vielleicht Völker in der Art ihrer Kunstbetätigung. Mag der Künstler noch so im Banne der Inspiration stehen, er erliegt ihr als Künstler nicht völlig; und wenn sie ihm gleichsam Verse eingibt, so steht er ihnen doch mit einem gewissen wählerischen Geschmack »gegenüber«. Dieses »Gegenüberstehen« — auf das wir immer wieder zu sprechen kommen müssen — dämpft schon an sich auch die stürmischesten Wallungen. Jedenfalls ertrinkt der Künstler in ihnen nicht. Man hat ja lange darum gestritten, ob der gute Schauspieler einfach in seiner Rolle aufgehe; heute teilen wir ganz allgemein die Ansicht Friedrich Kayßlers [1]), daß der Schauspieler auch in den Zuständen der Selbstvergessenheit »immer noch ein winziges waches Auge im Gehirn« bewahren müsse. Oder man höre, was Richard Strauß [2]) über sein eigenes Schaffen sagt: »Ich verbringe den Sommer in Garmisch in Bayern. Es gibt da viel Grün und viel Ruhe. Die Linden duften mir ins Haus hinein. Hier kommt mir die Schaffenslust am häufigsten. Im Winter, vom November bis

---

[1]) »Das Schaffen des Schauspielers«, im Bericht über den Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1914, S. 395.

[2]) Vossische Zeitung 1914, Nr. 239.

zum April, arbeite ich sehr kühl, ohne jedes Hasten, ja sogar ohne jede Emotion. Man muß schon Herr über sich selbst sein, wenn man das wechselnde, in ewiger Bewegung befindliche, flußartige Schachbrett, so da Orchestration heißt, in Ordnung halten will! Der Kopf, der »Tristan« komponiert hat, mußte kalt sein wie Marmor. Ich arbeite langsam. Von meiner ersten schöpferischen Idee bis zur endgültigen Verwirklichung des Werkes vergeht immer viel Zeit. Ich meine, daß die Erfindung, wenn sie etwas Neues, Fesselndes bringen soll, Zeit braucht. Die größte Kunst ist die Kunst, zu warten, abwarten zu können. Die Stoffe bilden sich, wie die Wesen Gestalt annehmen: langsam!« Es kommt hier nicht auf weitere Beispiele an, um zu zeigen, wie die intellektuellen Faktoren bei verschiedenen Künstlern wirken; wesentlich ist nur das »winzige wache Auge«. Sein Achthaben verhütet einen chaotischen Zerfall des Werkes, geschmacklose Entgleisungen usw. Nun könnte man aber annehmen, daß gerade der vollkommene Künstler dieses »Auges« nicht bedürfe, sondern nur jener, der immer oder oft in Gefahr sei, abzuirren und deswegen einer Kontrolle benötige. Ich meine hier unter dem Bilde des »wachen Auges« weniger einen Kritiker, der Fehler anstreicht und verbessert, als eben den »Zuschauer«, der gerade durch sein Dasein Fehler verhütet, indem man sich vor ihm »zusammennimmt« und nicht »gehen läßt«. Diese »Sicherung« spannt immer wieder die Distanz von Schein und Sein, prüft etwa die Verse, indem der Schöpfer selbst ergriffen wird usw. Wer diesen intellektuellen Untergrund leugnet, der übersieht gerade die ungeheuere Disziplin des großen Künstlers, der eben immer Künstler bleibt, d. h. objektiv-gefühlswirksamer Gestalter.

Noch von vielem müßte in diesem Zusammenhange die Rede sein, wollten wir alle Folgerungen entwickeln, wie sie sich im Lichte unserer Grundauffassung darstellen. Aber nur einiges wenige soll noch zur Sprache kommen, weil andere Fragen unser Aufmerken fordern. Gehört etwa die bekannte Angst vor dem Leben zum Wesen des Künstlers? Sie kann sich äußerlich fast komisch dokumentieren, wie etwa bei Ibsen — von dem Helene Raff im Literarischen Echo (XVI, 16) erzählt — er hätte eine merkwürdige Scheu vor dem Feuer gehabt, Furcht, daß mit brennenden Lichtern Unheil gestiftet werden könnte. »Seine Gattin begnügte sich deshalb zu Weihnachten mit einem kleinen Tannenbaum, während ihr eine richtige Nordlandstanne lieber gewesen wäre.« Aber die Komik erlischt schon, wenn wir hören, daß Ibsen »als Schulknabe monatelang von der Vorstellung geplagt worden sei, wie es wäre, wenn er jetzt aufstände und den Lehrer mit dem Lineal auf die Nase schlüge. Später sei ihm, so oft er mit jemand am Rande eines Abhangs gegangen, der Gedanke gekommen: ‚wenn

der nun stürzte oder ich ihn hinunterstieße.‘ »Übrigens war Ibsen in hohem Grade mit Schwindel behaftet, so sehr, daß er auf ... Bergwanderungen verzichten mußte.« Oder wir lesen, wie Georg Hermann [1]) berichtet: »Ich bin nur einer, der unter dem Vorwand erzählter Geschichten in Worten seinem verrinnenden Dasein Form zu verleihen sucht, um irgend etwas davon in Händen zu behalten; oder richtiger: um nicht daran zu ersticken.« Und hierher gehört es auch, wenn Arthur Schnitzler in seiner Tragikomödie »Das weite Land« Doktor von Aigner sagen läßt: »Sollte es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns —! Liebe und Trug ... Treue und Treulosigkeit ... Anbetung für die eine und Verlangen nach einer anderen oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos.« Und geradezu aus der Angst vor dem Chaos haben manche Forscher die Kunst entspringen lassen als ordnende Organisation, die das Chaos überwindet; und der Wille zur Verewigung ist es, der schöpferisch im Künstler sich auswirken soll [2]). Die Angst vor dem Chaos durchbebt ja auch den Gelehrten, und er erhebt sich über das Chaos durch die Wissenschaft. Und die zeitlose, absolute also ewige Geltung war ja immer ein Problem der Wissenschaft. Der verführerische Reiz der Mathematik gründet sich hauptsächlich auf die Art, wie sie frei von allen Verflechtungen des Lebens in absoluter Reinheit und unverbrüchlicher Sicherheit sich auftürmt. Und etwas von dieser Angst mag ja in den großen Organisatoren stecken, die das Chaos durch Ordnung und Gesetz bändigen. So wäre es an sich schon in keiner Weise verwunderlich, wenn auch der Künstler — von dieser Angst ergriffen — sich von ihr im Werk befreien würde. Daß eine gewisse »Lebensferne« und »Lebensfremdheit« wesentlich dem Künstler zugehören, wissen wir: aber muß es Angst sein? Ich glaube, das verneinen zu müssen. Das Primäre ist die »Lebensferne«. Der Künstler kann nicht so ins Leben herein, wie der gewöhnliche Mensch; aber weil er Künstler ist, steht er ihm gegenüber. Und er vermag es scheu zu verehren, glühend zu bewundern, sich nach ihm zu sehnen, es schmerzvoll zu lieben, und Hass kann in der Liebe stecken. Er fürchtet vielleicht das Leben als das Unbekannte, Dunkle, Gefahrvolle usw. Kurz, alle möglichen Differenzierungen stellen sich ein. Daß allen Großen der Erde eine gewisse Resignation eignet und eignen muß, beruht

---

[1]) Literarisches Echo, XVI, 12, S. 824.

[2]) Vgl. z. B. Erich Major a. a. O. S. 14 ff.

nur darauf, daß sie das friedliche Philisterglück des Sich-bescheidens nicht kennen, nie fertig und nie wunschlos sind und auch wissen nie fertig und wunschlos werden zu können. Aber das ist nicht etwa das Drama des großen Künstlers, sondern das des großen Menschen überhaupt und des Künstlers nur insoweit, als er ein großer Mensch ist. Denn kleine Künstler müssen von jener Resignation nichts verspüren. Wenn aber immer in unseren Tagen die Lebensangst, die Angst vor dem Chaos, der Wille zur Verewigung bei dem Künstler besonders in den Vordergrund gerückt werden, so scheint mir hier eine starke Abhängigkeit von einer modernen Kunstströmung vorzuliegen, welche durch Überwindung alles Zufälligen die eigentliche, wesenhafte Struktur der Dinge offenbaren will. Sie strebt aus dem Flusse des Lebens die Dinge zu heben und nicht das Einmalige an ihnen aufzuweisen, sondern das Ewige [1]). Aber aus einseitigen Kunstprogrammen darf man keine allgemeinen Schlüsse ziehen; denn wie wäre es anderseits mit dem bekannten Kunstprogramm, die Kunst diene nur der Wahrheit und müsse darum getreu das Leben nachzeichnen. Gewiß kann man sagen: so wird der vorübergleitende Augenblick unsterblich, ewig. Der Künstler muß keineswegs das Leben als Chaos empfinden, selbst dann nicht, wenn es sich ihm verschließt und er es eigentlich nur in seinem Schaffen leben kann. Ich glaube auch, daß die Vertreter jener Lehre Wirkungen, die notwendig dem Kunstwerk anhaften, als notwendige Wesenseigenschaften in den Künstler hineinverlegen. Vielleicht kann ich am besten meine Meinung an einem Einzelfall darlegen, nämlich an folgenden Ausführungen Max Schelers [2]), die offenbar unter dem Einfluß Konrad Fiedlers stehen: »Wofür es in unserem Erleben ein Wort zur Aussprache gibt ... das geht als Erleben ganz anders in unsere Selbstwahrnehmung ein, als das, was unsagbar ist. Darum erfüllen auch die Dichter ... eine weit höhere Funktion als die, ihre Erlebnisse schön und groß auszudrücken, und sie so den Aufnehmenden gemäß den ihnen schon gegebenen Erlebnissen wiedererkennbar zu machen. Indem sie vielmehr die herrschenden Schematas, in welche die gegebene Sprache unser Erleben einfängt, durch die Schöpfung neuer Formen des Ausdrucks überflügeln, machen sie die übrigen an deren eigenem Erleben erst sehen, was in diese neuen Formen gehören mag, und sie erweitern eben hierdurch die mögliche Selbstwahrnehmung der übrigen. So machen sie einen wahren Vorstoß in das Reich der Seele und werden gleichsam zu Entdeckern in diesem Reiche! Sie sind es, die neue Furchungen

[1]) Vgl. meine »Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung«, 1913.

[2]) Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß, 1913, S. 135.

und Gliederungen in die Auffassung des Stromes hineinziehen, und so den Aufnehmenden erst zeigen, was sie erleben. Das ist ja die Mission aller echten Kunst: weder Gegebenes zu reproduzieren (was überflüssig wäre) noch in subjektivem Phantasiespiel etwas zu erschaffen (was ephemer und notwendig für alle andern gleichgültig sein müßte); sondern vorzustoßen in das All der Außenwelt und der Seele, um hier Objektives sehen und erleben zu machen, was Konvention und Regel bisher verbarg. Die Geschichte der Kunst ist in diesem Betracht ein sukzessiver Eroberungszug der anschaulichen Welt — der Innen- und Außenwelt — für die Erkenntnis, und zwar für eine Art von Erkenntnis, die keine Wissenschaft je zu geben vermöchte. — Ein Gefühl, das z. B. heute jeder in sich wahrnimmt, mußte einst durch eine Art von ‚Dichter' erst der fürchterlichen Stummheit unseres inneren Lebens abgezwungen werden, genau so wie volkswirtschaftlich heute ‚Massenartikel' ist, was zuerst einmal Luxus war.« Das mag nun objektiv alles richtig sein, aber man wird doch nicht subjektiv all dies in den Künstler verlegen wollen als sein bewußtes Streben oder als sein Schaffensziel. Weil die Kunst das Chaos in ihrer Weise überwindet und verewigt, daraus folgt noch gar nicht, daß es zum Wesen des Künstlers gehört, bewußt das Chaos überwinden und verewigen zu wollen. Sondern er schafft, und dem Endergebnis dieses Schaffens haftet jener Wert an. Der Künstler kann sich ihn zur Klarheit führen, aber nötig ist dies keineswegs. Um wessentwillen eine Sache hervorgebracht wird, kann etwas ganz anderes sein als das, um dessentwillen sie Wertträger ist. So glaube ich, daß wir mit der Lebensangst, mit dem Willen zur Verewigung usw. an keine Wesenseigenschaft des Künstlers rühren. Sie können vorhanden sein, sie sind für einzelne Künstler, ja für einen bestimmten Künstlertyp notwendig, aber ein prinzipielles »Muß« besteht nicht. Was wäre auch die Folge eines solchen »Muß«?, eine im Grund immer gleiche Kunstrichtung. Oder ganz allgemein gesprochen: wie wir mit derartig immerhin inhaltlichen Bestimmungen kommen, vergewaltigen wir die Freiheit des Künstlers und der Kunst. Denn beseelt subjektiv den Künstler der Wille zu verewigen, das Chaos des Lebens zu lichten, so gelangt er notwendig zu einer abstrakten Kunst, die vom Leben abrückt. Ist es nicht eine im Grunde willkürliche Begriffsfechterei, wenn man etwa auch Goethe mit der »Angst vor dem Leben« belädt, von dem Simmel [1]) mit Recht sagt: »Die Erzeugung von an sich wertvollen Inhalten des Lebens aus dem unmittelbaren, nur sich selbst gehorsamen Prozeß des Lebens selbst begründet die fundamentale

---

[1]) a. a. O. S. 2.

Abneigung Goethes gegen allen Rationalismus; denn dessen eigentliches Absehen ist, umgekehrt das Leben aus den Inhalten zu entwickeln, erst aus ihnen ihm Kraft und Recht zuzuleiten — weil er dem Leben selbst nicht traut. Das tiefe Zutrauen zum Leben, das überall in Goethe zu Worte kommt, ist nur der Ausdruck jener genialischen Grundformel seiner Existenz.« Ist es nun nicht weit besser, gerade der Eigenart schöpferischer Individuen gerecht werden zu können, als sich den Weg dadurch zu versperren, daß man einzig und allein alles aus der Angst vor dem Leben und dem Willen zur Verewigung verstehen will. Die so erzielte Einförmigkeit wirkt lähmend. Und so scheint uns denn — in kurzer Zusammenfassung — nur folgendes dem Wesen des Künstlers zugehörig: das gefühlswirksame, objektivierende Gestalten. Darin liegt alles weitere beschlossen: die Abhängigkeit von Form, Technik, Material usw.; die eigentümliche Stellung zum Leben; das Angewiesensein auf Inspiration; die Wirksamkeit intellektueller Faktoren. Aber frei bleibt eine Differenzierbarkeit nach verschiedensten Richtungen. Und gerade daß sie wesensnotwendig frei bleiben muß, bestätigt unsere Auffassung. Der einzelne Künstler ist dann die Verwirklichung einer der unzähligen Möglichkeiten im Strukturganzen des »Gegebenen«. Damit fassen wir zugleich die Wesenseinheit des »Künstlertums« und die notwendige Vielheit der Künstlerindividuen. Denn das »Wesen« Künstler kann es — und das ist *apriori* sicher — in der Wirklichkeit nicht geben; der Künstler muß selbstverständlich konkret bestimmt sein durch die Merkmale, deren Variabilität wir freiließen. Und diese Merkmalsmischung kann nie errechnet, sondern immer nur im Einzelfall konstatiert werden. Aber ebenso sicher gelten nun von diesem Einzelfall die allgemeinen Gesetze, die für das Künstlertum überhaupt unverbrüchlich sind. Und was wir hier vom Künstler sagten, hat die gleiche Berechtigung für das Kunstwerk, von dem Max Dessoir in seiner — bereits erwähnten — Kongreßeröffnungsrede ausführt: »Gehört ein Kunstwerk zu einer bestimmten Kategorie, so heißt das: es bildet eine Stufe in dem Vorgang einer Gesetzlichkeit; seine Bedeutung erschöpft sich demnach nicht in der Zugehörigkeit zu einer Regel, wie sie von der systematischen Kunstwissenschaft darzustellen ist, sondern liegt ebensosehr in der geschichtlichen Besonderheit, als welche dem Gebilde seine Stellung innerhalb der vielfachen Verwirklichungsmöglichkeiten des Prinzipes anweist.«

VI.

Unsere bisher dargelegte Wesenserkenntnis des Künstlers und damit des künstlerischen Schaffens darf weder als Längsschnitt noch als Querschnitt betrachtet werden innerhalb der sich abspielenden

Vorgänge. Denn wir fragten weder nach der zeitlichen Entwicklung ihrer Aufeinanderfolge, noch nach der Art ihres Zusammenwirkens in einem bestimmten Augenblick. Bloß das strebten wir zu erkunden, was eben jenes Nach- und Wegeneinander und dieses Neben- und Ineinander möglich macht. Nur auf diese Voraussetzungen war unser Aufmerken gerichtet. Darum wollen wir aber in keiner Weise die Wichtigkeit jener Untersuchungen unterschätzen, die den »Stadien« des künstlerischen Schaffens gelten. Eduard von Hartmann[1]) hat innerhalb der schöpferischen Gestaltung fünf deutlich unterscheidbare Momente festgestellt: die produktive Stimmung, die Konzeption, die innere Durchführung, die Ausführung oder Objektivation und die Fixierung. Und in ausführlichster Weise — feinsinnig allen Verzweigungen der Problemlage nachgehend — beschäftigte sich Johannes Volkelt[2]) mit diesen Fragen. Wir können uns mit dem Hinweis auf diese Arbeiten begnügen, ohne sie irgendwie ergänzen oder berichtigen zu wollen. Aber unsere Wesensuntersuchung — sowie etwa der Simmelsche »Goethe« — zeigen deutlich, daß man nicht vielleicht meinen dürfe, mit jener Stadienerkenntnis sei alles gewonnen. Sondern die einheitliche Zurückführung auf den Kern der Persönlichkeit ist notwendig, auf ihre »Grundformel«, aus der alles heraus begriffen werden muß. Die Rose muß da sein, um entblättert werden zu können; und soll das Entblättern kein mutwilliges Spiel sein, so muß es der vollständigeren und klareren Erkenntnis der Rose dienen. Diese Bemerkungen richten sich keineswegs gegen Hartmann oder Volkelt, sondern sind ganz grundsätzlich gemeint. Sprechen wir von »Stadien«, so können es nur »Stadien« des künstlerischen Schaffens dann sein, wenn Ausprägungen seiner Wesensart sich immer reiner in ihnen erfüllen. Und darum setzen auch diese Arbeiten überall Wesensuntersuchungen voraus, sollen sie nicht im Zufälligen und Unbedeutenden sich verlieren und in unendlicher Ausdehnung versanden.

Und hier ist nun auch der Platz, der »Psychographie« zu denken und der Bedeutung, die sie prinzipiell für unsere Fragen gewinnen kann. Daß die »Psychographie« etwa die »Biographie« verdrängen könnte, das meinen auch ihre begeisterten, aber besonnenen Anwälte nicht. William Stern[3]) weiß sehr wohl, daß eine gute Biographie zugleich ein Kunstwerk ist: »der Biograph muß, um den Eindruck der Einheitlichkeit und Lebendigkeit der dargestellten Persönlichkeit zu erzielen, künstlerische Fähigkeiten wie Intuition, Einfühlung, Gestal-

[1]) Grundriß der Ästhetik, 1909, S. 174 ff.

[2]) Im dritten Bande seines Systems der Ästhetik, 1914.

[3]) Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen, 1911, S. 322 ff.

tungskraft besitzen.« Aber eine Biographie ist ganz abhängig von den Grundauffassungen des Biographen; je nachdem wohin er den Schwerpunkt verlegt, verschiebt sich auch dorthin seine gesamte Darstellung. »Auf der einen Seite steht die seit Hegel vielfach abgewandelte These: ein großer Mann ist nur das Sprachrohr der unpersönlichen, objektiven Geistesbewegung der Menschheit, nur das Werkzeug überindividueller Triebkräfte — auf der anderen Seite die individualistische Heroenverehrung, die in den Genies Zielpunkt und Ausgangspunkt aller Kulturentwicklung sieht. Natürlich muß die eine oder andere These, auf eine konkrete Biographie angewandt, das ganze Bild total bestimmen; man vergleiche etwa Kuno Fischers Biographien der großen Philosophen, deren jeder den gerade logisch geforderten Fortschritt der menschlichen Gedankenbewegung zu verkörpern scheint — mit den Darstellungen, die ein Carlyle von seinen Helden gibt.« Die Psychographie umschifft nun glücklich diese Fährnisse prinzipiell verschiedener Theorien; sie ist allen gegenüber neutral. Sie ist diejenige Methode der Individualitätsforschung, »welche nicht von der Einheit, sondern von der Mannigfaltigkeit der im Individuum vorhandenen Merkmale ausgeht und diese — ausschließlich oder vorwiegend — nach psychologischen Gesichtspunkten ordnet«. So wird die Psychographie niemals einen Ersatz der Biographie liefern können; »vielmehr wird für den Biographen der Zukunft die Benutzung eines psychographischen Schemas oder bereits vorhandener Psychogramme seines Helden in ähnlicher Weise zu den Vorarbeiten gehören, wie die Archiv- und Quellenstudien«. Sehr ausführlich hat sich Paul Margis [1]) mit dem Problem der Psychographie beschäftigt. Er sieht klar ein, daß die Psychographie erst dann wissenschaftlich genannt werden kann, »wenn die einzelnen Gesichtspunkte der Analyse wirklich annähernd restlos das Wesen jeder Psyche zu erschöpfen und in ihrer spezifischen Charakteristik von jeder anderen zu unterscheiden vermögen. Die Auffindung dieser Gesichtspunkte bildet die Vorbedingung des psychographischen Unternehmens; sie ist durch keine Spekulationen und aprioristischen Systeme, sondern nur durch zahlreiche psychographische Versuche selbst und mit Hilfe der übrigen Disziplinen der differentiellen Psychologie ... annähernd zu erreichen.« Und auch er ist der Ansicht, »daß ein künstlerischer Geist nach den Resultaten solch einer Materialsammlung eine viel wahrheitsgetreuere synthetische Charakteristik zu verfassen vermag, als dies durch intuitiv-deskriptive Methoden möglich wäre«. Zugleich hat nun Paul Margis [2]) in seinem Buche über

[1]) Das Problem und die Methode der Psychographie; Breslauer Diss. 1911; auch erschienen in der Zeitschrift für angewandte Psychologie, V.

[2]) Viertes Beiheft zur Zeitsch. für angew. Psychol. und psycholog. Sammelforsch.

»E. T. A. Hoffmann« ein praktisches Beispiel der psychographischen Arbeit geboten. Wenn wir so die Stimmen der Psychographen hören, erübrigen sich Einwände von selbst, sie wollten alle »Intuition« beiseiteschieben. Und nur aus mangelnder Kenntnis erklärt sich die Bemerkung Julius Petersens [1]) — die in dieser Form sicher irreführend ist — es bleibe fraglich, »ob man das letzte Mittel, vom Kunstwerk zum Dichter vorzudringen, überhaupt noch ‚Psychologie' nennen darf und ob man nicht richtiger ‚Intuition' sagte«. Jeder Psychograph kann Hugo Bergmann völlig beistimmen, wenn er in seiner vortrefflichen Abhandlung über »der Begriff der Verursachung und das Problem der individuellen Kausalität« [2]) sagt: »Die Beschreibung einer Person kann alle ihre psychischen Tätigkeiten angeben, aber in objektiver Darstellung, also unter Weglassung des Einheitsbezuges auf das sich seiner selbst bewußte Subjekt . . . aber durch bloße Zusammenfügung dieser Angaben erhält man noch kein zulängliches Bild einer Persönlichkeit. Während ein Objekt hinreichend bestimmt ist durch eine Zusammenfassung seiner Merkmale, muß derjenige, welcher ein Subjekt verstehen will, zur Zusammenfassung der ihm bekannten Merkmale noch jene eigentümliche Wendung aus dem Objektiven ins Subjektive vornehmen. — Eine Persönlichkeit wirklich verstehen, heißt sich zu ihr machen, sie in sich erleben. Solange wir das nicht tun können, haben wir bloß das Zusammen ihrer Merkmale, nicht deren wahre Einheit, in der sich die Merkmale durchdringen«. Aber diesen »irrationalen Faktor« tastet prinzipiell die Psychographie nicht an. Und es ist nur als eine ihrer Kinderkrankheiten zu betrachten, wenn Margis bisweilen Fragen stellt, zu deren Beantwortung jene »Einheitsauffassung des Individuums« gehört. Er fragt z. B.: »vorherrschender Gefühlston, heiter oder trübe?« und er antwortet: »Im großen und ganzen überwiegen die heiteren Momente und Stimmungen in Hoffmanns Leben«. Aber diese — an sich schon verschwommene — Antwort wird ziemlich bedenklich, wenn Margis in anderer Richtung folgendes erwähnen muß: jugendlichen Weltschmerz, Wirkung des Wetters auf die Stimmungslage, unglückliche Liebschaften und Enttäuschungen, Zurücksetzungen, Mangel an Anerkennung, Unmöglichkeit sein Individuum nach Willkür zu entfalten, Gegensatz zwischen äußeren Anforderungen und persönlichem Leben und Treiben, fester Glaube an eine feindliche Macht, seelische Unrast, Furcht irrsinnig zu werden usw. Ob der vorherrschende Gefühlston »heiter oder trübe« ist, kann aber schließlich nicht durch Aufzählung lustvoller oder unlustvoller Momente ge-

[1]) Literaturgeschichte als Wissenschaft, 1914, S. 31.

[2]) Logos V, 1914, S. 106 f.

wonnen werden, sondern nur durch Einfühlung in das ganze Individuum erkennen wir, ob es geneigt ist, selbst Schmerzvolles doch irgendwie von den Tiefen des Ich fortzuschieben, so daß dessen Untergrund nicht davon betroffen wird. Wenn die Psychographie schon so komplexe Tatbestände untersucht, dann ist es besser — ganz abgesehen von einer differentierteren Fragestellung, die da dringend nottut — einzelne, gesicherte Momente festzulegen, als allgemeine Schlüsse zu ziehen. Sie mögen dem Biographen vorbehalten bleiben. Je bescheidener die Psychographie ihre Kreise zieht, umso wertvoller werden ihre Ergebnisse als zweifelsfreie Materialsammlung. Darum muß sie streng alles ausscheiden, was gerade die Biographie mit ihren Mitteln erreichen kann. Die weitere Vervollkommnung der Psychographie — das von Margis Gewonnene ist doch noch einigermaßen ärmlich — steht natürlich in direkter Abhängigkeit vom Fragebogen. Und hier darf man sich nicht — und in keiner Weise — einfach darauf verlassen, man werde schon allmählich durch die Praxis der Psychographie zu einer einwandfreien und vollständigen Fragenskala vordringen. Die Gefahr liegt da nahe, in einem Kreuz und Quer unzähliger Fragen zu ersticken. Ich will dabei keineswegs die Praxis unterschätzen; vieles kann nur durch Praxis gelernt werden, und auf manches würde man nie aufmerksam, wenn es nicht die Praxis einem aufgezwungen hätte, aber gewisse Richtlinien müssen gezogen werden, soll nicht willkürlich Zusammengehöriges zersägt und an sich Fremdes täuschend geeint werden. Wenn wir gar das »Künstlertum« untersuchen, so bedarf es doch einer Besinnung darüber, wo wir es denn suchen müssen. Will man diese Besinnung als ein die Forschung störendes »Vorurteil« betrachten, als eine Durchsetzung des Materials mit Theorie und Hypothese, so kann man nur einwenden, daß ohne diese »Vorurteile« es überhaupt nicht geht. Margis spricht einmal von der »teleographischen Methode«, die von der »Konstatierung des Berufes eines Individuums« ausgeht, »wobei es vor der Hand gleichgültig ist, ob der Beruf ein innerlicher oder nur ein äußerlicher, amtlicher ist. Darauf sucht sie diejenigen Züge auf, welche der Begabung dienlich sind, d. h. aus welchen sich die ideale Gestalt derselben zusammensetzt«. Das ist — allerdings sehr ungenau beschrieben — ungefähr der Weg, den wir gegangen sind. Und wir fanden auf unserem Wege auch genug Kreuzpunkte, wo Seitenpfade abzweigen. Wie weit nun unsere Wesensuntersuchung zutrifft, kommt hier nicht in Frage, aber nur eine Wesensuntersuchung kann die Grundlage für diese Aufgaben der Psychographie bilden, wobei streng zu scheiden wäre zwischen wesensnotwendigem und psychologisch-tatsächlichem. Darum ist jeder Vorstoß ins Prinzipielle des künstlerischen Schaffens zugleich ein Ge-

winn für die Psychographie, die heute noch unter einer gewissen Willkür des Fragebogens leidet. Aber so wie sich die Psychographie allzusehr und zu eigenem Schaden gegen »Vorurteil« und »Theorie« wehrt, überschätzt sie wieder »Vorurteil« und »Theorie« für Biographie. Wenn ich in einer Biographie das Wesen einer Persönlichkeit zu entwickeln suche, wie es im Gang des Lebens zum Ausdruck gelangt ist und zu den Leistungen dieses Lebens geführt hat, so ist es doch ziemlich gleichgültig, ob ich die Persönlichkeit als »Verkörperung der Gesetzlichkeit« oder als »Freiheit des Individuums« auffasse. Eine heute erledigte Theorie darf ich freilich nicht hegen: die Persönlichkeit aus dem Milieu aufbauen zu wollen, denn damit zerstöre ich alles Persönliche; ich bleibe dabei stets an der Peripherie, ohne ins Zentrum vordringen zu können. Wohl aber vermag ich den Einfluß des Milieus klarzulegen, und der wird naturgemäß bei verschiedenen Persönlichkeiten verschieden stark sein. Aber ob eine Persönlichkeit »Gesetzlichkeit« erfüllt oder »Individualität«, das kann doch von ihr aus gesehen nur folgendes heißen: entweder unterwirft sie sich Gesetzen als außer ihr stehenden Inhalten und richtet nach ihnen ihr Leben ein; oder sie lebt nur sich, und in diesem Sich-selbst-entfalten bewährt sich von selbst eine objektive Gesetzlichkeit, oder wir finden auch diese objektive Gesetzlichkeit nicht. Die Schilderung des einzelnen Lebens hat an sich nichts mit der bekannten Streitfrage zu tun, ob dieses Leben nun außerhalb oder innerhalb der Linie einer irgendwie beschaffenen »Gesetzlichkeit der Entwicklung« steht; erst von diesem Standpunkt aus wird das Problem wichtig, das aber keineswegs ein biographisches ist. Ein Einzelleben in seinen Wurzeln mir verständlich machen, das soll die Biographie: zur Eigengesetzlichkeit dieses Lebens vordringen, die nichts mit jener »Freiheit« und »Verkörperung der Gesetzlichkeit« zu schaffen hat. Ist darum also der Biograph, der ein Künstlerleben beschreibt, vollständig jeder Wesenserkenntnis des »Künstlertums« enthoben? Nein, gewiß nicht. Denn aus dem unerschöpflichen Reichtum des Lebens muß er auswählen! Er nimmt das, was ihm wichtig scheint. Und auf dieses Wichtige macht ihn die Wesensuntersuchung aufmerksam. Der Biograph zeigt, wie bei dem und dem Anlaß diese oder jene Anlage sich entwickelt, wie der Fortgang des Lebens diese Leistungen zeitigt und zeitigen muß. Er füllt also in keiner Weise nur einen geheimen Fragebogen aus, den ihm die Wesenserkenntnis des Künstlertums hinhält. Damit würde er doch nur Belege für jene sammeln; sondern er offenbart uns einen einzelnen »Künstler« — oder besser gesagt — einen »Menschen«, der »Künstler« ist. Vieles hängt da von seinem Takt ab, von Intuition, Kraft der Darstellung; aber er muß auch allgemein wissen: was Künstler

sein bedeutet. Wenn den Biographen die Psychographie bereichert, weil sie ihm eine Fülle wichtigen Materials in wohlgeordneter Folge zur Verfügung stellt, so befruchtet ihn die allgemeine Kunstwissenschaft nicht nur auf dem Umwege über die Psychographie, sondern auch unmittelbar, weil sie ihm gerade den Einheitsbezug erleichtert und ihm stets die durchgehende Struktur vor Augen hält. Sicher sind dies zugleich auch Gefahren, zwischen denen der Biograph treibt, und vor denen ihn nur seine Begabung rettet: eben die einzigartige des Biographen. Er versteht den Künstler, weil er ihn nacherlebt. Und Psychographie und allgemeine Kunstwissenschaft sollen dieses Nacherleben erleichtern. Wenn aber der Biograph nicht nur ein Leben zum Nacherleben vor uns hinstellt, sondern prüft, wie weit nun sein Held »Künstler« war; daß er dann auf Schritt und Tritt der allgemeinen Kunstwissenschaft und damit unserer und noch viel erschöpfenderer Wesensuntersuchungen bedarf, ist selbstverständlich. Aber das sind bereits Fragen, die uns von unserem eigentlichen Problem entfernen! Den Abschluß mögen jedoch die lichtvollen Ausführungen bilden, in denen Wilhelm Dilthey[1]) in vortrefflicher Weise dem eigenartigen Zusammenwirken der Irrationalität des Lebens und der Rationalität der Wissenschaft gerecht wird: »Nicht begriffliches Verfahren bildet die Grundlage der Geisteswissenschaften, sondern Innewerden eines psychischen Zustandes in seiner Ganzheit und Wiederfinden desselben im Nachdenken. Leben erfaßt hier Leben.« »Die Aufgabe sei, Bismarck zu verstehen. Schon um Menschen, Ereignisse, Zustände, als diesem Wirkungszusammenhang zugehörig zu erkennen, bedarf es allgemeiner Sätze. Sie liegen dann auch seinem Verständnis Bismarcks zugrunde. Sie erstrecken sich von den gemeinsamen Eigenschaften des Menschen zu den besonderen einzelner Klassen. Der Historiker wird individualpsychologisch Bismarck unter den Tatmenschen seine Stelle geben, und in ihm der eigenen Kombination von Zügen, die solchen gemeinsam sind, nachgehen. Er wird unter einem anderen Gesichtspunkt in der Souveränität seines Wesens, in der Gewöhnung zu herrschen und zu leiten, in der Ungebrochenheit des Willens Eigenschaften des grundbesitzenden, preußischen Adels wiederfinden usw.« »Das Verstehen setzt ein Erleben voraus, und das Erlebnis wird erst zu einer Lebenserfahrung dadurch, daß das Verstehen aus der Enge und Subjektivität des Erlebens hinausführt in die Region des Ganzen und des Allgemeinen. Und weiter fordert das Verstehen der einzelnen Persönlichkeit zu seiner Vollendung das systematische Wissen, wie

[1]) Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Abhandlungen der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften 1910. — Phil.-hist. Klasse S. 66 ff.

anderseits wieder das systematische Wissen abhängig ist von dem lebendigen Erfassen der einzelnen Lebenseinheit.«

VII.

Zahlreiche Forscher haben in einem gewissen pathologischen Zug eine Wesenseigenschaft des Künstlers zu erkennen geglaubt. Zuerst (und an diese ganz einfache Unterscheidung hat man überraschenderweise häufig vergessen) ist doch nicht alles »Nicht-normale« schon pathologisch. Der über ein den Durchschnitt weit überragendes Gedächtnis Verfügende ist deswegen ebensowenig pathologisch, als der für Gehörseindrücke ungemein Empfindliche. Der Gegensatz von »normal« ist nicht »pathologisch«, sondern »über-« oder »unter-normal«. »Gesund« und »krankhaft«; das sind die wahren Gegensätze, die trotz enger Beziehungen doch nicht mit dem erst genannten Gegensatzpaar zusammenfallen. Das absolute Tonerkennen ist keineswegs normal, aber auch keineswegs krankhaft. Daß es nichts »normales« ist, die Neunte Beethovens zu komponieren oder Goethes Faust zu dichten, das bedarf keines Beweises; aber ist dazu ein krankhafter Zug notwendig? Nur das kann in Frage stehen. Aus ähnlichen Erwägungen heraus lehnt William Stern[1]) die Auffassung ab, die »normal« mit »durchschnittlich« identifiziert. Sondern »um ... zum Kern des Normalitätsbegriffes vozudringen, müssen wir uns daran erinnern, daß sich ‚normal' von Norm herleitet. Norm aber ist kein statistischer, sondern ein teleologischer Begriff. Für jeden Menschen bestehen — ganz abgesehen von seiner singulären Aufgabe der Individualität — gewisse Zielsetzungen allgemeiner Art: die eigene Selbsterhaltung und Selbstentfaltung, die Einordnung seines Daseins in die sozialen Gemeinschaften. Der Mensch, dessen geistig-körperliches Funktionieren im ganzen genommen diesen Zielsetzungen angepaßt ist, ist normal ... Und sofern eine Einzelfunktion dem Spezialzweck, den sie innerhalb des Gesamtorganismus zu erfüllen hat, angepaßt ist, ist sie normal.« Und diese Auffassung haben sich die Kunstforscher mit Recht zu eigen gemacht, die einen pathologischen Wesenszug des künstlerischen Schaffens ablehnen, so z. B. Max Dessoir[2]): »Nennen wir normal nicht das zahlenmäßige Mittel, sondern das teleologisch Bedeutsame, so können wir den genialen Menschen trotz aller seiner Krankheitserscheinungen und Wunderlichkeiten als normal bezeichnen. Denn es kommt nicht darauf an, wie jemand gebaut ist, oder sich fühlt,

---

[1]) Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen, 1911, S. 155 ff.

[2]) a. a. O. S. 263.

sondern darauf, was er leistet«; oder Richard Müller-Freienfels[1]), der »als Kriterium die biologische Behauptungsfähigkeit eines Individuums als Kennzeichen des Nichtpathologischen« anführt. Im Wesen stimme ich mit den genannten Forschern völlig überein; es kommt uns nur darauf an zu zeigen, wie sich die fraglichen Tatsachen im Lichte unserer Grundauffassung darstellen, und ob vielleicht durch sie die Gefahren des Pathologischen nahegelegt sind. Denn daß der Künstler nicht notwendig pathologisch sein muß, steht für uns — unter Berücksichtigung der bisherigen Ausführungen — fest. Aber wo liegen die Ansatzpunkte für den Einbruch des Pathologischen? In welchen Anlagen verbirgt sich diese dräuende Möglichkeit? Es war nun auch — und dies sei gleich betont — ein schwerer Fehler zahlreicher Forscher »Gefahr« und das »Eintreten von Gefahr« zu verwechseln. Wer auf einen hohen, steilen Berg steigt, setzt sich der Gefahr des Absturzes aus, aber darum muß er noch nicht abstürzen. Seine kaltblütige Ruhe, Geschicklichkeit usw. überwinden die Gefahr, und ähnlich haben wir es uns beim Künstler vorzustellen. Es ist nicht etwa ein »glücklicher Zufall«, wenn er nicht ins Pathologische gerät, sondern je mehr er Künstler ist, um so gefeiter scheint er gegen die Gefahr, ebenso wie der Bergsteiger um so sicherer ist, je mehr er »echter« oder »wahrer« Bergsteiger ist. Man darf nur bei diesem Vergleich nicht an äußere Gefahren denken. In diesem Sinn hat fast jeder Beruf seine eigenen Gefahren[2]). Ganz besonders gefährdet scheint aber der des Künstlers. Man hat z. B. — um eine allmähliche Überleitung zum Pathologischen zu gewinnen — dem Künstler moralische Schwächen anheften wollen, und dieser Glaube ist tief ins Volk gedrungen und lebt noch heute in ihm. Man meint damit nicht irgendwelche moralischen Mängel, wie sie in jedem Stand sich finden, sondern die für den Künstler als Künstler bezeichnenden. Aber auch hier müssen wir darauf hinweisen, daß die einzelnen Berufe ihre bestimmten Gefahren haben. So ist z. B. der Beamte immer in Gefahr zu verknöchern, sich ethisch zu verhärten; der Gelehrte in weiter Lebensfremdheit das warme Mitfühlen zu verlernen und damit dem Leben gegenüber ungerecht zu werden. Aber gehört es zum Wesen des Beamten oder Gelehrten in diese Berufskrankheiten zu verfallen? Gewiß nicht. Den Dichter bringt man nun gern in eine gewisse Beziehung zum Lügner[3]). Und wir haben selbst ausführlich von der Wesensverwandtschaft ge-

[1]) Psychologie der Kunst, I, 1912, S. 229.

[2]) Vgl. die Bemerkungen von Karl Jaspers »Allgemeine Psychopathologie« (1913, S. 305) über die Eigenart der seelisch abnormen Erscheinungen, die von Beruf und Lebenstätigkeit herrühren.

[3]) So z. B. Leo Kaplan, Grundzüge der Psychoanalyse, 1914, S. 201.

sprochen, die zwischen Klatsch und künstlerischem Schaffen besteht. Aber wir fanden auch, daß nur das entartete künstlerische Schaffen zum Klatsch heruntersinkt, nur der schlechte Künstler sich zum indiskreten Klatscher oder verleumderischen Lügner erniedrigt. Man hat ja auch von der Lüge des Kindes viel Aufhebens gemacht, und erst William Stern hat uns in seinem vorbildlichen Werke über die »Psychologie der frühen Kindheit« (1914) gezeigt, daß nur das schlecht veranlagte oder schlecht erzogene Kind eigentlich lügt. Den Anschein der Lüge erweckt häufig die Verwechslung von nur Vorgestelltem mit real Erlebtem: »Ist doch die scharfe Scheidung von Objektivität und Subjektivität, von Sein und Schein eine Fähigkeit, die sich nur ganz allmählich entwickelt«. In der Phantasietätigkeit, in der das Kind mit Erinnerungen und Aussagen spielt, mag oft genug das klare Bewußtsein fehlen, »wieviel an dem erzählten Erlebnisse wahr und falsch sei; jedenfalls hat sie, da eigennützige Täuschungsabsicht fehlt, mit Lüge nichts zu tun«. »Aber auch unabhängig vom Spieltrieb des Kindes kommt es oft zu frappanten Verwechslungen von Vorstellung und Realität, namentlich dann, wenn das Vorgestellte mit einem starken Gefühlsakzent des Interesses oder der Erwartung oder auch mit einer starken logischen Wahrscheinlichkeit verbunden war.« »‚Real' ist für diese primitivste Lebensform (des Kindes) einfach das, was intensiv erlebt wird; und es bleibt real, so lange sich das Erleben dem Inhalt ganz hingibt. Das Kind geht auf in einer Phantasievorstellung; während dessen ist ihm ihr Inhalt Wirklichkeit, nicht weniger als ihm zu anderen Zeiten vielleicht sein Essen.« Aber trotz dieser Besonderheiten der kindlichen Anlagen wird es nicht notwendig zum »Lügner«, sondern entwickelt im Gegenteil Eigenschaften, die der Gefahr sich entgegenstemmen. Und beim Künstler — den vielfache Ähnlichkeiten mit dem Kinde verbinden — verhält es sich ähnlich: sein Gegengewicht ist aber sein Künstlertum, sein Schaffen, und das ist nichts Zufälliges. Wenn der Künstler uns als »Kind« erscheint — oder in anderer Richtung wieder dem Weibe verwandt — in Vorzügen und Schwächen, so beruht dies darauf letzten Grundes, daß er nicht jene gänzliche Anpassung an die praktischen Forderungen des Lebens vollzieht, wie andere Menschen. Denn sein Leben wirkt sich nicht im Kampfe ums Dasein aus, im täglichen Verdienst, in der Gründung einer Familie, in der Sorge um Nachkommenschaft, sondern — soweit er auch in diesen Kampf verstrickt wird — sein eigentliches künstlerisches Erleben steht außerhalb dieses Kampfes. So erfahren auch seine Eigenschaften nicht jene Umschleifung ins Praktische, die für den Durchschnittsmenschen unumgänglich notwendig ist. Ich muß es mir hier versagen, diesen ungemein anziehenden Fragen nachzu-

gehen, aber auf sie hinzuweisen, schien mir doch erforderlich. Neben der »Lüge« hat man häufig dem Künstler eine besonders starke Sexualität als moralische Schuld angerechnet, und »Modernere« — die nicht mit dem Schuldbegriffe arbeiten — haben es doch für nötig befunden, wenigstens die prinzipielle Beziehung von Sexualität und künstlerischem Schaffen zu konstatieren. Ich meine damit natürlich Freud und seine Schüler. Nehmen wir etwa »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci« von Sigmund Freud (1910) zur Hand. Er sagt z. B.: »Wenn wir im Charakterbilde einer Person einen einzigen Trieb überstark ausgebildet finden, wie bei Leonardo die Wißbegierde, so berufen wir uns zur Erklärung auf eine besondere Anlage, über deren wahrscheinlich organische Bedingtheit meist noch nichts Näheres bekannt ist.« Da können wir ohne weiteres zustimmen; denn selbstverständlich kann nicht jemand die schönsten Gedichte schreiben, ohne die betreffende »Anlage« zu besitzen. Nur ist mit der Anlage für uns noch gar nichts gewonnen, falls wir nicht auf das erbärmliche Niveau einer überwundenen Vermögenspsychologie zurücksinken wollen. Und das will auch Freud nicht; darum sucht er nun diese Anlage näher zu verstehen: »Wir halten es für wahrscheinlich, daß jener überstarke Trieb sich bereits in der frühesten Kindheit der Person betätigt hat, und daß seine Oberherrschaft durch Eindrücke des Kindeslebens festgelegt wurde, und wir nehmen ferner an, daß er ursprünglich sexuelle Triebkräfte zu seiner Verdrängung herangezogen hat, so daß er späterhin ein Stück des Sexuallebens vertreten kann. Ein solcher Mensch würde also z. B. forschen mit jener leidenschaftlichen Hingabe, mit der ein anderer seine Liebe ausstattet, und er könnte forschen anstatt zu lieben. Nicht nur beim Forschertrieb, sondern auch in den meisten anderen Fällen von besonderer Intensität eines Triebes würden wir den Schluß auf eine sexuelle Verstärkung desselben wagen.« Ich will nun gar nicht auf das sehr Fragliche dieses Wagnisses eingehen, aber — selbst alles zugegeben — kommt doch jedem starken »Trieb« nach Freud diese Eigenschaft zu. Wie will er jedoch damit gerade die Besonderheit wissenschaftlicher oder künstlerischer Veranlagung erklären. Mögen sie beide zur Verstärkung sexuelle Kräfte heranziehen, sie selbst sind doch nicht sexuelle Kräfte. Und wie tatsächlich Freud am Einzelfall scheitert, beweist der seltsam bescheidene Schluß seines Buches: »Einer anderen Person wäre es wahrscheinlich nicht geglückt, den Hauptanteil der Libido der Verdrängung durch die Sublimierung zur Wißbegierde zu entziehen; unter den gleichen Einwirkungen wie Leonardo hätte sie eine dauernde Beeinträchtigung der Denkarbeit oder eine nicht zu bewältigende Disposition zur Zwangsneurose davongetragen. Diese zwei Eigentümlichkeiten Leonardos erübrigen also

als unerklärbar durch psychoanalytische Bemühung; seine ganz besondere Neigung zu Triebverdrängungen und seine außerordentliche Fähigkeit zur Sublimierung der primitiven Triebe.« Aber woher rührt nun diese — hier nicht weiter zu prüfende — Kraft zur Verdrängung und Sublimierung; offenbar doch nur als Folge der gesamtkünstlerischen Anlage Leonardos. Sie bleibt aber gerade bei Freud das unerklärbare X. Der Psychiater Otto Hinrichsen — der unter dem Namen Otto Hinnerk ein nicht unbekannter Dichter ist — hat in anderem Zusammenhang das gleiche Bedenken scharf und klar formuliert[1]: »Individuen, denen eine mehr oder minder direkte sexuelle Betätigung durch ihre Lebensumstände versagt ist, suchen vielfach in idealen Bestrebungen Ersatz. Erklärt wird dadurch jedoch nicht, weshalb das eine Individuum zu dieser Sublimierung kommt, das andere nicht. Weiter als bis zu der Konstatierung einer individuell verschiedenen Anlage kommen wir auch auf diese Weise nicht. Die Fähigkeit zu ‚sublimieren' muß immer da sein; rein dadurch, daß die sexuelle Betätigung bei einem Individuum unterbunden wird, wird es nicht idealer in seinen Bestrebungen gerichtet. In ihm muß dieser ideale Zug sein und wird sich, ist er einmal vorhanden, auch in der Art, wie seine Sexualität als solche sich äußert, zeigen. Ideales Streben läßt sich also keineswegs aus sublimierter Sexualität erklären. Das grob sinnlich veranlagte Individuum bleibt immer bei seiner grob sinnlichen, auf die direkte Geschlechtsbefriedigung gerichteten Art, das feiner organisierte, bei dem die sexuellen Wünsche eine genauere Bindung mit dem Gemütlich-Affektiven eingehen, bildet ebenso seine Eigenart nur aus. Diese wird nie durch die sexuelle Nichtbetätigung geschaffen.« Und ganz in Übereinstimmung damit meint Max Scheler[2]: »Man mag z. B. auf die Freudsche Art erklären wollen, wieso das strategische, staatsmännische Genie Napoleons sich schließlich in seinen Feldzügen und in seiner realen Staatskunst auswirkte, und der Meinung sein, es wäre diese Auswirkung unterblieben, wenn er mit Josephine Beauharnais glücklicher gewesen wäre als er gewesen ist. Aber jene Begabung selbst aus den mit dieser Beziehung verbundenen Enttäuschungen und Verdrängungen seiner älteren Wertherschen und Rousseauschen Neigungen zur Liebesidylle verständlich machen zu wollen, wäre natürlich ein absurdes Unternehmen.« So muß denn notwendig diese Sexualtheorie oberflächlich bleiben; denn sie geht nirgends auf die Grundanlage des Menschen. Am erträglichsten ist sie noch dort, wo sie jene Grundanlage für ein unerklärbares X be-

[1]) Sexualität und Dichtung, 1912, S. 11.
[2]) a. a. O. S. 114.

trachtet, nur soll sie sich dann nicht den trügerischen Schein geben, das eigentliche Wesen des Helden, des Künstlers, des Forschers usw. entschleiern zu können. Viel schlimmer aber wird sie, wenn sie geradezu das »Wesen« in die Sexualität hineinverlegt, ohne zu ahnen, daß die Art der Sexualität doch von der Gesamtanlage des Menschen abhängt; und am tiefsten verflacht sie sich, wenn sie das »Wesen« aus zufälligen sexuellen Erlebnissen der Kinderzeit ableiten will. Damit sinkt sie zur krassesten und einseitigsten »Milieutheorie« herab, die überhaupt nur denkbar ist. Für uns erledigt sich das Problem »Sexualität« und »Kunstschaffen« prinzipiell sehr einfach: da das Sexuelle stark gefühlsbetont ist, wird es selbstverständlich häufiger wirkungsvoller Darstellungsgegenstand der Kunst, wie überhaupt alle »Gegenstände«, die den Menschen heftig bewegen. Und weil sie den Menschen — und auch den Künstler — heftig bewegen, so reagiert er »heftig«, und zwar nach seiner Anlage, der Künstler demnach in seiner Erlebensform: im Schaffen. So ist der Künstler als Künstler sicher nicht ein Individuum, das seine Sexualität einfach im Koitus auswirkt, sondern eben künstlerisch gestaltet. Das mag eine gewisse Verwandtschaft zur Onanie [1]) zeigen; aber der Onanist befriedigt sich eben in seiner Weise bei größerer oder geringerer Anspruchnahme der Phantasie; der Künstler aber nicht durch Onanie, sondern durch sein Schaffen; und um so mehr, je mehr er Künstler ist. Im Wesen des Künstlers liegen also weder Koitus noch Onanie. Ja man darf wohl sagen: je intensiver er sich ihnen hingibt, um so weniger wird sein Liebeserleben in seinem Schaffen Erfüllung finden, um so wertloser ist es für ihn als Künstler. Und wenn man dem Künstler schon eine »Schuld« andichten will, so ist es höchstens die, daß er in seinem Werk, aber nicht in der Praxis die letzten Konsequenzen trägt, weshalb auch so viele Künstlerlieben unglücklich ausfallen; eben jene Schuld, unter der Professor Rubek in Ibsens »Wenn wir Toten erwachen« leidet. Und so hat uns auch Christian von Ehrenfels [2]) gezeigt, wie Richard Wagners »Wirklichkeitserleben« häufig zerrissen, verwirrt, zerstückt war, »während sein Phantasieleben eine wundervolle Einheit und Harmonie offenbart«. Und dies gilt — mehr oder min-

---

[1]) So sagt z. B. Hinrichsen a. a. O. S. 23: »Da ... das Phantasieleben eines Dichters ein starkes ist, Dichter vielfach etwas Tatenscheues, dem realen Leben Abgewandtes haben, kann es nicht besonderes Erstaunen wecken, wenn der in diesen Dingen erfahrene Arzt bei manchen Dichterindividualitäten und Verhältnissen solcher Dichter zu Frauen zu dem Verdacht gelangt, Zurückhaltung in der natürlichen geschlechtlichen Befriedigung könne durch Hemmungen bedingt sein, welche aus einer masturbatorischen Gewöhnung stammen.«

[2]) Richard Wagner und seine Apostaten, 1913, S. 7 ff.

der — von allen großen Künstlern! Ihnen nun dies als ethische Verfehlung auszulegen, geht aber nicht an: subjektiv gewiß nicht; und ob sie objektiv mehr Unheil stiften als konventionelle Durchschnittmenschen, steht sehr in Frage, schon deswegen, weil sie ja das meiste doch nur »unschädlich« in der »Phantasie« erleben. Aber zugegeben sei, daß hier im Wesen des Künstlers es begründet liegt, wenn bürgerliche Frauen — denen ruhige Zufriedenheit das Wichtigste bedeutet — ihnen mißtrauen und mißtrauen müssen, weil sie die tiefen Wonnen und das tiefe Leid scheuen, die den Lebensgefährten eines großen Künstlers mit Wahrscheinlichkeit wenigstens erwarten. Wie nun aber anderseits gerade aus dem Wesen des Künstlers seine — so häufig geäußerte — Sehnsucht nach stiller Bürgerlichkeit zu begreifen ist, diese Frage weiter zu verfolgen, liegt für uns kein Anlaß vor.

Wie steht es nun aber um das Pathologische des Künstlers? Wilhelm Stekel[1]) hält alle Dichter für Neurotiker, aber »nicht nur alle Neurotiker, alle Menschen sind Dichter. Jedes Kind ist ein Dichter und jeder Neurotiker ist eigentlich ein großer Dichter: Er schafft sich seine Phantasiewelt, in der er lebt und leidet. Sie ist oft mit derartig logischem Aufbau und so kunstvoll gezimmert, daß wir uns gestehen müssen: Hätte der Neurotiker alle die Kraft, die er zur Bildung nutzloser Phantasien verwendet, derart umgewertet, daß er Kunstwerke geschaffen hätte, so müßte jeder Neurotiker ein Dichter sein.« Nun aber schafft doch der arme Neurotiker keine Kunstwerke, und so muß eben irgendwie ein wesentlicher Unterschied bestehen, den Stekel mit seinen geistreichelnden Begriffsverrenkungen zu verwischen sucht. Aber er kann mir vielleicht erwidern, er hätte das gleiche Recht Neurotiker und Dichter zu verknüpfen, wie ich »Klatsch« und »künstlerisches Schaffen«. Aber es ist mir erstens niemals eingefallen, alles künstlerische Schaffen für Klatsch zu erklären , und das gerade hätte ich tun müssen, wollte ich Stekels Lorbeeren nachjagen. Zweitens hat es einen guten Sinn, Fremderes durch Bekannteres zur Anschauung zu bringen. Stekel wählt aber den umgekehrten Weg, der methodisch sehr anfechtbar erscheint. Er hätte doch viel leichter den Verbindungspunkt im »Träumer« finden können, und da wäre Gelegenheit gewesen auf eine Anlage hinzuweisen, die in ihrer Art in das künstlerische Schaffen eingeht. Allerdings ist das gar nicht originell, sondern längst bekannt, und in hohem Maße auch irreführend, weil das Aktive des Dichters nicht zum Ausdruck gelangt. Dieser Aktivität strebte Stekel gerecht zu werden, gab aber dafür wieder die Objektivität preis. Daß

[1]) Die Träume der Dichter, 1912, S. 17 u. 31.

es aber vor den Akrobatenmätzchen Stekels selbst manchen Freudschülern graut, beweist das Sammelreferat über »Ästhetik, Kunst, Literatur« von Th. Reik im sechsten Band des »Jahrbuchs für Psychoanalyse« (1914, S. 387 ff.): »Die Differenz, welche zwischen Künstler und Neurotiker herrscht, ist trotz der Tatsache, daß viele Künstler Neurotiker waren und sind, vorhanden und zu auffällig, als daß man sie wie Stekel leugnen dürfte. Besonders die anscheinende Sinnlosigkeit neurotischer Symptome und der Abbruch sozialer Beziehungen unterscheidet den Neurotiker vom Künstler, dessen Werk Lust und Bewunderung gewinnt.« Und diese selbstverständliche Ansicht werden heute die allermeisten unterschreiben. Im übrigen gleicht das Beginnen, vom Neurotiker her das Wesen des Künstlers ersichtlich zu machen, der von allen namhafteren Psychologen aufgegebenen Methode, etwa vom Gefühlsleben des Tieres aus dasjenige des primitiven Menschen ergründen zu wollen. Nun ist in der Tat aber nicht zu leugnen, daß eine große Anzahl von Künstlern geradezu in geistige Umnachtung verfielen oder ganz hart diese Grenze streiften, und an einen bloßen »Zufall« dürfen wir da nicht glauben. Aber dieses Zusammentreffen scheint mir auch bereits durch ernste Forschung geklärt, und zwar ziemlich übereinstimmend geklärt. In der Richtung auf die Wahrheit liegt es, wenn H. Stadelmann [1]) ausführt, der geniale Mensch unterscheide sich vom normalen dadurch, daß sein durch Veranlagung feineres und schwächeres Gehirn leichter zur Ermüdung reizt und deshalb schneller in jenen Zustand gesteigerten Reagierens auf die Eindrücke der Außenwelt gerät, in eine gesteigerte Assoziationsfähigkeit und gesteigertes seelisches Erleben. Damit droht auch die Gefahr psychotischer Erscheinungen. Und noch klarer drückt sich Richard Müller-Freienfels [2]) aus: wenn viele Poeten dem Wahnsinn anheimfielen, so beweist das lediglich, »daß jene intensive Erlebensfähigkeit ... leichter zu Krankheiten führt, wie eben eine besonders scharf geschliffene Nadel leichter abbricht als eine stumpfe. Das beweist aber nicht, daß sie abbrechen muß, wenn sie richtig verwandt wird.« Ja des Rätsels Kern findet sich schon in Goethes [3]) Gesprächen mit Eckermann, da letzterer — eine Goethesche Ansicht formulierend — sagt: »Das Außerordentliche, was solche Menschen leisten, setzt eine sehr zarte Organisation voraus, damit sie seltener Empfindung fähig sein und die Stimme der Himmlischen vernehmen mögen. Nun ist eine solche Organisation im Konflikt mit der Welt und den Elementen leicht gestört und verletzt.« Und die Dienste — die das Pathologische dem Künstler leisten

[1]) Psychopathologie und Kunst, 1908.

[2]) Poetik, 1914, S. 22.

[3]) Vgl. Otto Behaghel a. a. O. S. 10.

kann — bestehen lediglich darin, daß es sich dabei um allgemeine, seine Reizbarkeit, Sensibilität, Autosuggestivität steigernde Momente handelt[1]). Nun kann aber noch ein weiteres Problem gestellt werden: welche pathologischen Erscheinungen liegen dem Wesen des Dichters oder Künstlers nahe? Wenn wir dieses Wesen kennen, finden wir wieder die Ansatzpunkte. So kann sich das »Gegenüber« von Leben und Erleben zu Spaltungserscheinungen des Ich steigern usw.[2]). Aber auch hier wollen wir den weiteren Fragen nicht nachgehen, die sich aus unserer Grundauffassung vom Wesen des Künstlers entwickeln lassen, und sie war uns ja eine notwendige Folge unserer Erkenntnis des Wesens der Kunst. Daß wir aber so einheitlich unsere Gedankenketten ausspinnen können bis weit über die Grenzen der allgemeinen Kunstwissenschaft hinaus, muß doch als eine höchst erwünschte Bestätigung unserer Lehre erscheinen und jedenfalls ihre heuristische Bedeutung erweisen. Und gerade darum haben wir auch den ersten, systematischen Abschnitten die mit reicherer Polemik beschwerten und durch viele Zitate unterbrochenen folgen lassen, nicht fürchtend, den Eindruck zu schwächen, sondern im Gegenteil hoffend, daß man unserer anscheinend so »spekulativen« und »scholastischen« Lehre mit weit mehr Vertrauen entgegenkommen wird, wenn man bemerkt, wie zwanglos sie sich den Ergebnissen der Einzelforschung einreiht, ja geeignet ist, diese zu berichtigen, zu vertiefen und zu ergänzen.

VIII.

Nur noch eine Frage sei hier besprochen, nämlich die bekannte über den Unterschied oder die Verwandtschaft von »Talent und Genie«. Seit dem eindrucksvollen Vortrage — den Franz Brentano 1892 über das Genie hielt und im gleichen Jahre veröffentlichte — hat sich die Forschung immer mehr der Ansicht zugeneigt, Talent und Genie nicht als gattungsverschieden zu betrachten, sondern nur einen Gradunterschied anzunehmen. So sagt Richard Müller-Freienfels[3]), daß wir die »Talente, die Werke von besonders weittragender oder tiefgehender Wirkung geschaffen haben«, als Genies bezeichnen, »und umgekehrt nennen wir geringere Genies Talente.« Und Volkelt[4]) meint! »Nicht der Art, sondern nur dem Grade nach unterscheidet sich das Schaffen des genialen Künstlers von dem des Talentes. Es handelt sich dabei

[1]) Otto Hinrichsen, Zur Psychologie und Psychopathologie des Dichters, 1911, S. 54.

[2]) Vgl. z. B. Konstantin Österreich, Die Phänomenologie des Ich in ihren Grundproblemen, I, 1910, S. 449 ff.

[3]) Psychologie der Kunst, 1912, I, S. 188.

[4]) System der Ästhetik, III, 1914, S. 271.

immer nur um Steigerungen solcher Seiten, die auch dem gewöhnlichen künstlerischen Schaffen wesentlich sind.« Die typischen Anschauungen der Gegenwart spricht wohl am klarsten Joseph Klemens Kreibig [1]) aus, der gleichfalls Talent und Genie nur für graduell, nicht für essentiell unterschieden hält. Und den Gradunterschied erläutert er dahin, »daß den Talenten bloß neue Verbindungen der Elemente zu Teilen des Kunstwerks zu gelingen pflegen, während den Produkten des Genies gerade die Neuheit ... des Ganzen charakteristisch ist, ein Umstand, der auf Verschiedenheit der Gestaltungskraft der Phantasie beider zurückweist«. »Als unterscheidendes Kennzeichen ist ferner anzusehen, daß beim Genie die sogenannten unbewußten Zwischenprozesse des Schaffens eine vergleichsweise wichtigere Rolle spielen, als beim Talent, welches nach bewährten zeitgemäßen Kunstregeln mit klarer Beurteilung der Zwecke und Mittel auf die Erzielung des ästhetischen Erfolges hinarbeitet.« »Beim Genie tritt das Angeborene, die Anlage, mehr zu Tage als beim Talent, das zum Erwerb seiner Tüchtigkeit eines längeren Übens bedarf.« Aber zwei Bedeutungen schillern da durch Äquivokation ineinander: eine quantitative und eine qualitative. Genie liegt der ersten Bedeutung zufolge in gerader Linie des Talents, nur um ein Stück weiter. Bei direktem Aufstieg in der Begabungsrichtung gelangen wir vom Normalmenschen über das Talent zum Genie. »Genie« ist somit ein Wertmaß. Ich muß die Bezeichnung rechtfertigen durch Aufweisen der überragenden Leistung. Weil Goethe Werke von höherer Bedeutung schrieb als Lessing, ist jener das Genie, dieser das Talent. Nun hat man aber (ohne klare Bewußtheit von der prinzipiellen Verschiedenheit des Beginnens) in diese erste Bedeutung auch qualitative Unterschiede eingeschoben, die sich am besten verstehen lassen als Begabungs- oder Anlagedifferenzen des »genialen« und »talentierten« Menschen. Dies meint man mit der Feststellung, letzterer arbeite gemächlich, ersterer sprunghaft, und mit anderen, ähnlichen Feststellungen. Das zeigt doch aber ganz deutlich, daß Talent und Genie nicht einfach in der Verlängerung einer Linie liegen können. Im Gegenteil: reines Talent und reines Genie schließen einander aus und vertragen sich nur in Mischformen. Diese Artverschiedenheit bedingt jedoch durchaus keine unüberbrückbare Kluft. Zwischen einer Farben- und Tonqualität bestehen keine Übergänge. Man hat deswegen mit Recht für die Gattungsverschiedenheit der Sinne das Merkmal in Anspruch genommen, daß eine Überführung der einen Erscheinung in die andere sachlich unmöglich ist. Daß in

[1]) Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens; diese Zeitschrift, IV, S. 532 bis 558.

diesem Sinne von einer Verschiedenheit des Talentes zum Genie nicht die Rede sein kann, hat die moderne Psychologie mit aller Entschiedenheit nachgewiesen durch Namhaftmachen all der Zwischenstufen, die allmählich von der einen Gegebenheit zur anderen leiten. Denken wir nun aber an die Qualitäten einer Sinnesreihe! etwa an das reine Rot und das reine Blau. Sie schließen einander aus: das Urrot wäre durch einen Stich Blau in seinem Charakter geschädigt; aber ein Übergang ist möglich durch die Violettöne. Und die Wirklichkeit spielt innerhalb dieser Skala mit Annäherungen an die Extreme, wobei ich die anderen Determinanten — wie z. B. Helligkeit — als nicht hier in Betracht kommend weglasse. Und in diesem Sinne scheinen mir nun Talent und Genie verschieden, nicht wie Farbe und Ton, sondern etwa wie Blau und Rot, Schwarz und Weiß. In ihrer Reinheit stellen sie Extreme dar, und die Wirklichkeit prägt die Mischformen, die sich bisweilen den Extremen nähern. Aber zur Erkenntnis dieser Mischformen ist auch die Kenntnis der Extreme wichtig; nur so werden wir den tatsächlich vorliegenden Verhältnissen gerecht, wenn durch differentielle Forschung Art und Weise dieser einzelnen Mischungen ersichtlich wird, obzwar wir natürlich nicht der absurden Meinung huldigen, die komplexe Mischung sei einfach eine Summation ihrer Elemente. Wenn man sich meistens mit der Konstatierung der Artgleichheit von Talent und Genie begnügte, so hat dies darin seinen Grund, daß damit das Ziel einer allgemeinen Psychologie erreicht ist, und daß hier das Reich des erst jüngst erwachten differentiellen Interesses beginnt. Wenn wir etwa beim Genialen frei steigende Einfälle antreffen und einer sehr weitgehenden Mitwirkung des »Unbewußten« (wobei es an dieser Stelle ganz gleich ist, ob es sich dabei um Nicht-Apperzipiertes, Unterbewußtes oder Unbewußtes im engeren Sinne handelt) begegnen, und beim Talentierten dem systematischen Fortschreiten bewußter Arbeit, so fällt uns gleich eine Analogie auf zum ethischen Verhalten des Menschen. Die einen handeln gleichsam unbewußt gut aus ihrer Natur heraus — »instinktiv« könnte man fast sagen —, die anderen tun das Gute, weil sie es als Gutes erkennen, sie arbeiten ununterbrochen und angestrengt an ihrem Gutsein. Der nur seiner Natur Nachgebende kann sich leichter einmal »verhauen« als der letztere. Aber für ersteren wird es Schranken des Gutseins geben, nämlich dort, wo das Wissen um das Gute ihn verläßt, er also verständnislos gleichsam Gelegenheiten verpaßt, gut zu sein. Die Ethik muß natürlich beide Anlagen berücksichtigen; wenn sie — in der Mehrzahl der Fälle — den zweiten Typus vornehmlich berücksichtigt, auf Kosten, oder geradezu unter Mißachtung des ersten, so beruht dies einerseits darauf, daß der Ethiker als Forscher meist diesem

Typus angehört, und anderseits suchte man immer nach dem »Verdienst«, nach dem Verhalten, das »Lob« oder »Tadel« verdient. Es ist besonders anzuerkennen, daß Max Scheler in seinen verschiedenen ethischen Schriften sich mit allem Nachdruck gerade dieses naturhaften Gutseins angenommen hat. Werden wir nicht ihm den Vorzug einer gewissen Genialität im Ethischen zusprechen, während der andere Typus uns ethisch talentiert erscheint? Oder nehmen wir ein Beispiel aus der Schachwelt, die auch Franz Brentano zu seinen Untersuchungen über das Genie heranzog. Der eine errechnet alles; jeder Zug ist die logische Folge aus den gegebenen Voraussetzungen, soweit der Betreffende sie übersieht[1]); der andere hat »Einfälle«, die den Gegner überraschen und sein korrektes Spiel über den Haufen werfen. Daß diese »Einfälle« nichts Mystisches sind, sondern — selbst wenn sie völlig frei kommen — das Ergebnis der intensiven Beschäftigung mit Schachproblemen und der glücklichen Anlage bilden, bedarf für uns keiner weiteren Ausführungen. Aber wir können Brentano nicht beistimmen, wenn er meint, die Schachmeister machten ihre genialsten Kombinationen ganz in derselben Art, wie jeder andere Spieler. Ich meine, daß der von uns gezeigte Unterschied sich auch schon bei den »gewöhnlichen« Spielern offenbart. Der eine spielt korrekt, schulgemäß; der andere verläßt sich auf seine Einfälle. Möglicherweise fällt er damit häufig hinein und spielt lange nicht so gut und sicher, wie der andere. Und doch lebt ein bescheidener genialer Zug in ihm. Wir müssen uns darum hüten zu meinen, daß ein Einschlag des Genialen schon zu größeren Leistungen führen müsse, als sie das Talent fertig bringe. Nicht vom Wert der Leistungen sprechen wir hier, sondern von menschlichen Grundanlagen. Wohl dürfen wir aber sagen, daß an sich in der genialen Begabung reichere und weitere Möglichkeiten sich erschließen; sie ist unter günstigen Umständen entwicklungsfähiger. Darum ist es nicht zu verwundern, daß die größten Meisterwerke, die staunende Verehrung fanden, eben Werke von Genies sind; denn ein bloßes Talent kann nicht zu diesen Höhen. Aber darum ist doch noch nicht die geniale Begabung nur ein höheres Stockwerk, das gleichsam dem Talent übergebaut ist. Sie kann auch ein viel niedrigeres Stockwerk sein, wenn etwa die elastische Leichtigkeit der Auffassung und die mühelos sprudelnde Fülle der Einfälle sich mit keiner strengen Selbstbesinnung, keiner inneren Disziplin usw. paaren, ja geradezu zur Flüchtigkeit verlocken, zu einem Sich-zersplittern und Sich-vergeuden. Das Volk ist ganz im Recht, wenn es von

[1]) Darum legt auch das Talent meistens so viel Wert auf das »Können«, es ist sein eigentlicher Ehrgeiz. Vgl. dazu Wilhelm Hausenstein, Vom Künstler und seiner Seele, 1914, S. 21.

»verkommenen Genies« spricht. Es kommt eben nirgends nur auf eine isolierte Anlage an, sondern auf die ganze Grundformel der Existenz, auf das Zusammensein der Synthese. Wenn wir aber nun die Anwendung auf den Künstler ziehen, so scheinen beim Genialen und beim Talentierten verschiedene Momente der künstlerischen Anlage verschieden betont; beim Genialen steht im Vordergrund der gesamte Lebensprozeß, der schon im Aufnehmen das Erlebte für seine Zwecke gestaltet, wodurch die Gestaltung — oder wenigstens das Wichtigste an ihr — scheinbar mühelos wird, frei, zur glücklichen Eingebung einer begnadeten Stunde. Beim Talent liegt die Hauptstärke im wachen, kritischen Auge. Dem Genie droht die Gefahr des nur Skizzenhaften, dem Talent die des Verquälten, Überarbeiteten, durch seine steife Korrektheit langweiligen. Das Genie trägt seine Form in hohem Maße in sich; denn es erlebt alles schon in dieser seiner Form. Das Talent bringt mehr oder minder die Form an die Sachen heran. Aber wir wollen diese Gedanken nicht weiter ausspinnen und andere — leicht sich aufdrängende — ganz verschweigen, denn das Prinzip scheint geklärt: und unsere Formel gestattet seine Abwandlung nach verschiedensten Dimensionen hin.

Nicht alles, was das künstlerische Schaffen betrifft, konnte hier zur Sprache kommen. Nur eines strebten wir an: aus dem Wesen der Kunst das innerste Wesen des Künstlers zu begreifen. Und über dieses Einzelproblem hinaus hoffen wir Zeugenschaft abgelegt zu haben für die systematische Einheit der allgemeinen Kunstwissenschaft. Doch gerade wegen dieser Einheit kann ein Ausschnitt aus ihr auch immer nur eine relative Abgeschlossenheit zeigen. Ich meine damit nicht so sehr die dringend erforderliche Ergänzung und Berichtigung durch weitere Forschung, die die behandelten Fragen immer tiefer und restloser durchdringt, sondern die Tatsache, daß diese Fragen notwendig auf andere, weitere hinweisen: wie ist die Rolle des Künstlers in der Entwicklung der Kunst? Ist er — von ihr aus gesehen — nur der unpersönliche Erfüller ihrer gerade in diesem Zeitpunkt gestellten Aufgabe oder der freie Herr, der ihre Bahn bestimmt? Oder wie ist sonst seine Rolle? Aber diese Frage führt über das Wesen des künstlerischen Schaffens hinaus zum Wesen des Stils. Die allgemeine Stilwissenschaft — als ein Teil der allgemeinen Kunstwissenschaft — muß hier die Rede und Antwort geben. Aber auch ihr Untergrund ist das sichere Wissen um das Wesen der Kunst.

XII.

Herbart über dichterische Form.

Von

O. Walzel.

1.

In schroffer Wendung gegen die Asthetik des deutschen Idealismus verlangte Herbart, daß man darauf verzichte, die Idee der Schönheit spekulativ zu deuten. Wichtigste Aufgabe der Ergründung des Schönen sei vielmehr, die einzelnen Urverhältnisse aufzusuchen, auf denen tatsächlich der ästhetische Beifall ruhe.

Hegel hatte zuletzt der Anschauung des deutschen Idealismus die einseitigste Prägung geliehen, als er in seinen Vorlesungen über Ästhetik, die 1835 hervortraten (I, 144), die Begriffsbestimmung gab: das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee.

Ein Gegensatz tut sich da auf, der älter ist als Hegel und Herbart. Ein Gegensatz, der in Kämpfen der schaffenden Künstler und der theoretischen Ästhetiker heute wie längst anzutreffen ist. Der Künstler fühlt es als Entwertung seiner Arbeit, wenn sie nicht um ihrer selbst willen, wenn sie vollends nicht wegen der künstlerischen Formung geschätzt wird, die aus heißem Bemühen erstanden ist, sondern wenn hinter ihr ein höherer Wert gesucht wird, dessen sinnliche Erscheinung nur und zwar wie etwas Zweites und Unwichtigeres durch die künstlerische Tätigkeit hervorgebracht wird.

Herbart war sich durchaus bewußt, daß er im Sinne der Künstler gegen die Ästhetik des Idealismus eifere. In dem Versuch, die tiefere innere Bedeutung des Kunstwerks zu erfassen, verspürte er die Neigung, von den eigentlichen künstlerischen Zügen abzuschweifen zu Merkmalen, die dem Kunstwerk anhaften können, aber nicht sein Wesen bedingen. Ja, er meinte noch weiter gehen zu dürfen. Er führte in seiner »Allgemeinen praktischen Philosophie« von 1808 — sicher nicht mit Unrecht — die Beobachtung ins Feld, daß die Phantasie der Betrachter, statt sich dem Eindruck des Schönen hinzugeben, in fremde Sphären zu schweifen liebe. Voll Ironie berichtete er von den Menschen, die ins Dichten geraten, wenn eine schöne Landschaft sich eröffnet, und ins Schwärmen, wenn sie Musik hören.

Oder sie halten wenigstens die Musik für eine Art Malerei, die Malerei für Poesie, die Poesie für die höchste Plastik und die Plastik für eine Art ästhetischer Philosophie. Ihnen empfahl er, dem eigentümlichen Schönen aller besonderen Arten der Schönheit nachzugehen und die Landschaft als Landschaft zu sehen, des Konzerts im Konzert froh zu werden, ebenso wie der Verhältnisse und der Tinten in der Malerei, endlich der Verflechtung von Situationen, Empfindungen und Charakteren in der Poesie.

Freilich traute die spekulative Ästhetik den Künstlern und Kennern nur in der Beurteilung ihrer Einzelgebiete maßgebendes Urteil zu. Lotze warf ihnen im Jahr 1868 (Geschichte der Ästhetik in Deutschland S. 227) vor, sie verhielten sich etwas dilettantisch, wenn sie zur Begründung einer allgemeinen Ästhetik übergingen. Er dachte dabei an die sogenannten einfachsten Formen und Verhältnisse des Mannigfachen, die überall, wo sie vorkommen, unmittelbares Wohlgefallen erregen. In praktischen Anweisungen, die in jeder einzelnen Kunst der Meister dem Schüler überliefere, begegne man dem Versuche, diese Formen und Verhältnisse nachzuweisen. Mit Recht hafteten die Meister an den Einzelaufgaben, die jede Kunst verschieden von der anderen stelle. Schritten indes Künstler und Kenner weiter zu dem Wagnis, ihre Feststellungen zu verallgemeinern, so zeige sich, daß sie von einem beschränkten Beobachtungsgebiet und von einer Einzelkunst ausgingen, die sie vorzugsweise übten oder mit Kennerschaft überlegten; und sie gelangten zu dem Fehler, den Grund aller schönen Verhältnisse in den besonderen Eigenschaften einiger schönen Verhältnisse zu suchen.

Lotze deutet da auf bekannte Erscheinungen hin und auf methodische Mißgriffe, denen die Künstler und Kenner sicher mehr ausgesetzt sind als die theoretische Ästhetik. Doch um so dringendere Pflicht der Wissenschaft wäre es, mit den Erkenntnissen der Künstler zu arbeiten, ohne in deren Fehler zu verfallen. Längst ist die Wissenschaft auch bemüht, diesen Weg zu gehen. An Herbarts Absichten kommt sie dadurch näher und näher heran.

Mit so bequemer Wendung wie F. Th. Vischer kann die Wissenschaft heute vollends die Anschauungen Herbarts und seiner Nachfolger nicht ablehnen. In den Vorträgen über »Das Schöne und die Kunst« (2. Aufl. 1898 S. 56 f.) meint Vischer behaupten zu dürfen, Herbart habe den Satz: »das Schöne ist pure Form« auf die Spitze getrieben, seine Schule aber in der Ästhetik den reinen Formalismus aufgestellt. »Das Schöne ist pure Form, reines Verhältnis und sonst gar nichts. Bedeutung und Ausdruck eines Inneren wirkt dabei nicht im geringsten mit.« Ganz folgerichtig habe allerdings nur Herbarts

Schüler Robert Zimmermann die Anschauung durchgeführt. Er sage: »Wenn das Schöne, geistig Bedeutende, unsere Seele irgendwie Erfreuende Wert hat, Gehaltwert, so ist das sehr erwünscht, aber das Schöne besteht als solches nicht darin, sondern dann kommt zum Schönen ein zweiter Wert hinzu, dann sind es zwei verbundene Werte: der ästhetische Wert und der Inhaltswert. Eigentlich hat das Schöne mit dem Inhalt gar nichts zu tun, es ist rein ein Verhältnisleben von Teilen, von Formgliedern. Es ergibt sich in einem Kunstwerk aus dem Vorwalten des Gleichen über das Verschiedene und Entgegengesetzte. Überwiegende Gleichheit der Teile gefällt, überwiegende Ungleichheit mißfällt. Nur die Art der Zusammensetzung ist das Wesentliche.«

»Nach Zimmermann,« so drückt Vischer sich (S. 59) aus, »ist das Schöne nicht durch seine Bedeutung, nicht durch seinen Inhalt und seelischen Ausdruck schön, sondern durch seine Form; nur der Philister sucht es in Gehalt und Ausdruck; die Zusammenstellung macht es.« Und er will Zimmermann durch die Schlußfolge widerlegen: »Wenn es gleichgültig ist, was zusammengesetzt ist, dann könnte also z. B. ein Maler lauter Mißfarben, lauter Farben, die uns an Schmutz erinnern, so vereinigen, daß Einheit in der Vielheit, Harmonie entsteht. Man gruppiere also Kröten verschiedener Art zu einer Figur, worin durch die geordnete Wiederkehr derselben Spezies eine Einheit hergestellt ist, dann ist das schön. Nach diesem Grundsatz müßten ferner auch bloße Formen- und Farbenreihen, die nichts vorstellen, schön sein, wenn nur in ihrem gegenseitigen Verhältnis Harmonie waltet.« Wohl sage Zimmermann, es sei gut und recht, wenn auch noch ein bedeutender Inhalt hinzukomme, aber er behaupte mit aller Schärfe, das seien zwei Werte und die ästhetische Wirkung liege dann nicht in dem bedeutenden Inhalt, sondern in der mit ihm verbundenen Form. Vischer kann das nicht zugeben und ruft: »Nicht zwei Werte, sondern ein Wert, eine Kraft!«

Zimmermann bemerkte indes 1858 in seiner Darlegung von Herbarts Lehre (Geschichte der Ästhetik S. 789): Je entschiedener bei Herbarts Auffassung das Schöne nur in der Form gesucht werde, desto mehr erhebe sich die Frage nach dem Stoffe, an dem diese Form sich darstellen soll. Und er zitierte Herbarts eigene Worte: »Jede Kunst bedarf eines Stoffes, an welchem ihre Formen sich ausprägen sollen, und es gibt für sie Bedingungen, unter welchen ihre Darstellungen aufgefaßt und gewürdigt werden.« Doch möchte ich mich nicht bei der Erwägung aufhalten, ob Vischer die Ansicht Zimmermanns oder gar Herbarts Meinung richtig wiedergibt oder nicht. Auch soll hier nicht weiter nachgewiesen werden, daß Herbart und Zimmermann schwer-

lich in Mißfarben, die nach dem Grundsatz einer Vereinheitlichung des Vielfältigen zusammengestellt sind, etwas Schönes erblickt hätten. Müßiger Wortstreit könnte sonst leicht entstehen, ein ganz so müßiger Wortstreit, wie ihn Vischer mit dem Ausruf heraufbeschwört: »Nicht zwei Werte, sondern ein Wert, eine Kraft!«

Wie Wortstreit berührt ja manchen heute die ganze Auseinandersetzung, ob das Schöne in der Form oder im Gehalt liege, in einem Äußerlichen oder in einem Innerlichen. Dagegen bleibt als unvergängliches Ergebnis dieser Auseinandersetzungen die unbestreitbare Tatsache bestehen, daß an dem ästhetischen Objekt die Form einerseits und anderseits der Gehalt zu unterscheiden ist. Daß ferner das ästhetisch wahrnehmende Subjekt ebenso Wirkungen der Form wie Wirkungen des Gehalts verspürt. Und daß endlich dem ästhetischen Eindruck nicht gerecht wird, wer lediglich die eine und nicht auch die andere Seite berücksichtigt.

Herbarts und seiner Nachfolger Verdienst ist, diese Scheidung gefordert und im Gegensatz zur Ästhetik des deutschen Idealismus die Bedeutung der Scheidung nachgewiesen zu haben. Der Scheidung selbst wird nicht gerecht, wer um jeden Preis die Einwertigkeit des Schönen betont. Vischer verwirrt nur wieder, was von Herbart sauber geschieden worden war. Und er übertreibt Herbarts und seiner Anhänger Meinung, wenn er annimmt, daß es ihnen um den Nachweis ästhetischer Leistungen zu tun sei, die ausschließlich in der Form ruhen. Sie trennten nur die Wirkungen der Form scharf von den Wirkungen des Gehalts. Sie nannten freilich die Formwirkungen allein ästhetisch und gebrauchten für die Wirkungen des Gehalts andere Ausdrücke. Doch sie blieben sich wohl bewußt, daß kein einzelner künstlerischer Gegenstand, daß überhaupt keine einzelne ästhetische Tatsache nur auf Formwirkung angelegt sei.

Gegen Herbart und die Seinen könnte mit besserem Recht auftreten, wer in ästhetischer Betrachtung auf Ordnungsbegriffe verzichten will. Vischer indes denkt nicht daran, Ordnungsbegriffe aufzugeben. Mit Ordnungsbegriffen arbeiten, heißt die einzelne Erscheinung von getrennten Gesichtspunkten aus betrachten, die niemals die ganze Erscheinung, dafür aber in um so hellerem Licht einzelne Seiten der Erscheinung erblicken lassen. Wirklich würdigt die eigentliche künstlerische Leistung an einem Kunstwerk besser der Betrachter, der die Formung von dem Gehalt trennt, während jeder andere der Gefahr ausgesetzt bleibt, noch als künstlerische Leistung hinzunehmen, was auf sittlichen oder irgendwelchen anderen Voraussetzungen beruht. Wir erleben immer wieder, daß Kunstwerke nur aus solchen nichtästhetischen Gründen gepriesen werden, trotzdem Herbart nicht

als erster vor dem Mißbrauch gewarnt hatte. Selbstverständlich bleibe nach wie vor gestattet, die nichtästhetischen Vorzüge eines Kunstwerks zu würdigen. Nur übersehe man nicht, daß es sich um nichtästhetische Vorzüge handle, und meine nicht ästhetische Kritik zu treiben, wenn man nur die geistigen Vorzüge einer künstlerischen Schöpfung betrachtet.

Eine ganz andere Frage besteht daneben: wieweit bedingen geistige Vorzüge oder Nachteile die Form? Trennung von Form und Gehalt soll natürlich nicht den inneren Zusammenhang beider übersehen. Doch glaube ich, dieser innere Zusammenhang, der Punkt also, an dem Form und Gehalt sich treffen, die Stelle, an der sie sich berühren, all das offenbart sich klarer und deutlicher dem Betrachter, der die Form vom Gehalt abzutrennen weiß und nicht von vornherein die beiden Gegensätze ineinander überfließen läßt.

Ich gebe gern zu, daß es ungemein schwer ist, von diesen Dingen zu reden, ohne Mißverständnisse zu erwecken. Mißverstanden hat Vischer ohne allen Zweifel die methodischen Absichten Herbarts. Ich leugne auch nicht, daß Herbarts Methode noch eine Verfeinerung vertrage oder vielmehr daß sie noch manche Irrwege offen lasse. Doch ich bin ebenso überzeugt, daß auf Herbarts Weg heute erfolgreich weitergeschritten werden kann, während seine Gegner dem erfolgreichen Weiterschreiten Hemmnisse bauen.

Wie schwer es ist, bei der Betrachtung der bloßen Form Verständnis zu finden, beweist der Eingang von Schillers Abhandlung »Ueber Anmut und Würde«.

Schiller geht auf die Trennung und Gegenüberstellung seiner Begriffe »architektonische Schönheit« und »Anmut« aus, einer Schönheit also, die ein Talent, und einer Schönheit, die ein persönliches Verdienst ist. Selbstverständlich gehört sein Herz der Anmut, der Schönheit des persönlichen Verdienstes, die dem Besitzer Ehre mache, nicht bloß — wie die architektonische Schönheit — dem Urheber der Natur. Bei der Bestimmung des Begriffes »architektonische Schönheit« des Menschen stellt er die Behauptung auf und sucht sie zu begründen, daß die menschliche Bildung nicht darum schön sei und sich über die Schönheit anderer Lebewesen erhebe, weil sie die höhere Bestimmung des Menschen ausdrücke. Wäre dies der Fall, so hörte die gleiche Gestalt auf, schön zu sein, sobald sie eine niedrigere Bestimmung, und wiederum wäre auch das Gegenteil dieser Gestalt schön, wenn es nur die höhere Bestimmung ausdrückte. »Gesetzt aber,« fährt Schiller fort, »man könnte bei einer schönen Menschengestalt ganz und gar vergessen, was sie ausdrückt, man könnte ihr, ohne sie in der Erscheinung zu verändern, den rohen Instinkt eines Tigers unterschieben,

so würde das Urteil der Augen vollkommen dasselbe bleiben, und der Sinn würde den Tiger für das schönste Werk des Schöpfers erklären.«

Die Stelle ist mißverständlich genug, da sie von der Ansicht ausgeht, der Mensch sei an sich schöner als jedes andere Lebewesen. Die Ansicht ist uralt und war zu Schillers Zeit gäng und gäbe. Wir möchten, anthropologisch geschult, der Ansicht heute mindestens eine andere Fassung leihen. Doch nicht an dieser Stelle setzt Lotzes Angriff auf Schiller (Geschichte der Ästhetik in Deutschland S. 90 ff.) ein. Vielmehr bemerkt Lotze mit Befremden, daß so entschieden und unbefangen, wie hier, die völlige Gleichgültigkeit der schönen Form gegen ihren Inhalt kaum jemals behauptet worden sei. Er versucht Schiller zu widerlegen mit der Betrachtung: »Dem Tiger in Menschengestalt gegenüber würde das Urteil des Auges freilich, das den inwendigen Tiger nicht sehen kann, dasselbe bleiben; unser ästhetisches Urteil aber würde fortfahren, diese Gestalt schön zu finden, eben um ihrer Übereinstimmung mit dem menschlichen Innern willen, welches wir in ihr voraussetzen würden. Der Versuch, den uns Schiller ansinnt, würde nur beweisend sein, wenn zugleich mit dem bleibenden Eindruck der Menschengestalt der Tiger im Innern von uns gewußt würde, und dann doch unser ästhetisches Wohlgefallen keine Änderung erlitte.«

Lotze also scheint zu meinen, daß wir hinter einer schönen Menschengestalt unbedingt auch eine edle Seele voraussetzen und daß wir sofort um den Eindruck der Schönheit kämen, wenn der seelische Unwert dieser Gestalt dargetan würde. Ich muß bekennen, daß mir schon Schillers Lehre von der Anmut der schönen Seele immer recht sentimental vorgekommen ist. Lotze aber überholt Schiller um ein Beträchtliches. Schiller erblickt in der Tatsache der Anmut die Folge sittlicher Vorzüge. Er tut es nicht allein; ja, seine Ansicht hat eine lange Vorgeschichte, die tief ins Altertum hineinreicht. Mir indes — und wie ich meine, auch anderen Gegenwartsmenschen — wäre der Umfang des Begriffes »Anmut« viel zu eng gezogen, wenn er nur bei »schönen Seelen« (in Schillers Sinn) gelten dürfte. Es ist wohl nicht frivol, wenn ich behaupte, daß der Eindruck, an den ich bei dem Worte »Anmut« denke, mir sehr oft von Menschen geboten wurde, die alles andere als schöne Seelen waren.

Schillers Lehre von der Anmut beruht auf unzulänglichen psychologischen Voraussetzungen. Ueberdies wird sie durch die Gewohnheit seines Zeitalters beeinträchtigt, Betätigung seelischer Kräfte ohne weiteres zu einer sittlichen Leistung zu stempeln. Er spricht von Anmut, von Reiz, von bewegter Schönheit und meint, sie ruhe immer auf seelischen Vorzügen, während sie doch genau wie Schillers archi-

tektonische Schönheit ein unbegreifliches Geschenk des Himmels, verschwendet an eine minderwertige Seele, sein kann. Nur in einem mag er recht haben: wie ein Ersatz fehlender architektonischer Schönheit kann geistgeborene Anmut wirken. Geistgeborene Anmut kann Schönheit überflüssig machen, aber nicht alle Anmut zeugt von hoher geistiger Bildung. Nun aber sucht Schiller oder vielmehr Schillers Sprachgebrauch hohe geistige Bildung gern im Sittlichen. Und so verschärft sich seine Ansicht zu der Behauptung, eine bestimmte Art von Sittlichkeit müsse sich als Anmut der Erscheinung äußern, noch mehr: Anmut der Erscheinung beweise diese bestimmte Art von Sittlichkeit.

Die psychologischen Unzulänglichkeiten der Lehre von der schönen Seele erklären sich leicht; ja sie beweisen geradezu, daß Schiller auf psychologische Feststellungen überhaupt nicht auszugehen gewillt war. Ihm galt es, einen seelischen Zustand zu bestimmen, der in seinem Bewußtsein mit einer besonderen, ihm wichtigen und wertvollen ästhetischen Wirkung verknüpft war. Diesen seelischen Zustand glaubte er auf sittliche Voraussetzungen zurückführen zu dürfen. Viel mehr echte Seelenkenntnis spiegelt sich in Chirons Worten, die scheinbar Schillers Lehre von »Anmut und Würde« aufnehmen, tatsächlich ganz anderes besagen:

Was! — Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar zu oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena, da ich sie trug.

Das hat der Schöpfer Philinens geschrieben. Philine, die Anmutige, aber ist sicher keine »schöne Seele« in Schillers Sinn.

Schillers »schöne Seele«, seine »Anmut« und seine »Würde« sind Ordnungsbegriffe, mit denen es sich gut arbeiten läßt. Um Ordnung zu schaffen, wagt Schiller auch das kühne Wort über architektonische Schönheit, durch das für Lotze die Ästhetik Schillers zum einseitigen Formalismus wird. Ganz gewiß war nicht Schillers Absicht, eine Schönheit der bloßen äußeren Erscheinung zu verfechten. Noch weniger darf solche Schönheit als die Schönheit gelten, die der Dichter Schiller hat verwirklichen wollen. Im Gegenteil! Um den Zielbegriff der Schönheit, die ihm selbst vorschwebte, genau zu umgrenzen, schrieb er die angefochtenen Worte über die architektonische Schönheit nieder, über eine Schönheit also, die in ihrem innersten Wesen seinem Gefühl und seiner Weltauffassung widersprach. Tatsächlich war ihm nur darum zu tun, im Gegensatz zu seinem Begriff einer

beseelten und sittlichen Schönheit den Ordnungsbegriff einer Schönheit festzustellen, die weder beseelt noch sittlich ist. Er tut es in durchaus bedingter Form: »Gesetzt, man könnte bei einer schönen Menschengestalt ganz und gar vergessen, was sie ausdrückt, man könnte ihr, ohne sie in der Erscheinung zu verändern, den rohen Instinkt eines Tigers unterschieben ...«: so beginnt er. Und indem er eine Bedingung ausspricht, die ihm augenscheinlich selbst unerfüllbar dünkt, zielt er nur darauf, den Begriff der bloßen Form des Schönen verständlich zu machen, einer Form, die keinen seelisch schönen Inhalt umkleidet. Er behauptet indes nicht, daß dieser Begriff in der Wirklichkeit anzutreffen ist.

Lotze übertrumpft Schillers sittlichen Idealismus, wenn er dem Verfasser der Abhandlung »Über Anmut und Würde«, dem Anwalt der »schönen Seele« seine Begriffsbestimmung des ästhetischen Formbegriffs verdenkt. Dabei werfe ich noch gar nicht die Frage auf, ob die Möglichkeit, die Schiller nur bedingt ausspricht, die er sichtlich selbst nicht zugeben will und die von Lotze für eine Unmöglichkeit erklärt wird, wirklich ganz ausgeschlossen ist. Die Zeit, die von Nietzsches Weltanschauung berührt worden ist, dürfte Lotze so wenig zustimmen, wie ihr Schillers Lehre von der Anmut der schönen Seele unverbrüchlich erscheint. Vielleicht wäre dieser oder jener vielmehr geneigt, von einem echt deutschen, alle Wirklichkeit überfliegenden sittlichen Idealismus, so Schillers wie ganz besonders Lotzes, zu reden. Das vertiefte Verständnis, das im 19. Jahrhundert den Gewaltmenschen der italienischen Renaissance zuteil geworden ist, macht die schwärmerische Auffassung von Schönheit, die sich in Schillers und in Lotzes Ansichten kundgibt, heute unmöglich. Erscheinungen nichtdeutscher Abstammung also führten deutsche Forscher zu anderen Anschauungen. Allein es läßt sich unschwer zeigen, daß die Züge Schillers und Lotzes, die uns ganz deutsch vorkommen, vorweggenommen sind in weit früheren Bekenntnissen anderer Völker.

2.

Hier aber sei nur die Gedankenreihe zu Ende geführt, die oben angefangen wurde. Herbarts und seiner Schüler Kampf für eine bessere Würdigung der Form gilt mir als ein wichtiger, auch heute noch fruchtbringender Vorstoß. Doch deutete ich schon auf gewisse Unzulänglichkeiten hin, die ihm eigen sind und die, wenn anders der rechte Gewinn aus Herbarts Vorgehen uns zufallen soll, heute überwunden werden müssen.

Herbart haftet zu ängstlich an dem Begriff einer schönen Form. Bisher verwertete ich in dieser Studie, lediglich bemüht, Herbarts,

seiner Anhänger und Gegner Ansichten gegeneinanderzustellen, die Worte »das Schöne« oder »die Schönheit« ohne jede Einschränkung. Jetzt sei endlich im Sinn unserer Anschauungen von heute gesagt, daß solche Worte und die Begriffe, die sie bezeichnen wollen, alle ästhetische Forschung und auch die Ergründung des Formproblems von vornherein in eine bedenkliche Lage bringen.

Wenn Herbart — an der oben angeführten Stelle — nahelegt, in Malerei und Poesie nicht alles Mögliche andere zu suchen, sondern der eigentümlichen Formmittel der beiden Künste sich bewußt zu werden, so spricht er von den Verhältnissen und Tinten der Malerei und von der Verflechtung von Situationen, Empfindungen, Charakteren in der Poesie. Die Äußerung ist so beiläufig hingeworfen, daß niemand Herbart zumuten dürfte, er wolle mit diesen wenigen Andeutungen auch nur entfernt alle Möglichkeiten und Eigenheiten der künstlerischen Form von Malerei und Poesie bezeichnen. Gleichwohl zeigt jede vertiefte Betrachtung der Form beider Künste, daß Herbart und seine Leute besser getan hätten, vor allem der großen Menge von Formeigenheiten und Formmöglichkeiten der Künste nachzugehen. Die Schwäche dieser sogenannten Formalisten liegt in ihrer Neigung nicht den Reichtum der Formen in erster Linie nach allen Seiten hin zu erforschen, sondern möglichst rasch zu Formtypen gelangen zu wollen, die ein- für allemal gefallen.

Herbart sagt im weiteren Verlauf der angeführten Betrachtung, was die Ästhetik nicht leisten soll und was sie eigentlich zu leisten hat. Sie soll nicht definieren, nicht demonstrieren, nicht deduzieren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke räsonieren, sondern versetzen sollte sie uns in die Auffassung der gesamten einfachen Verhältnisse, so viel es deren geben mag, die beim vollendeten Vorstellen Beifall oder Mißfallen erzeugen. Ich kann allem Verneinenden dieser Forderung zustimmen; immerhin möchte ich die Scheidung der Kunstgattungen, die auch von Herbart nur mit einem einschränkenden »selbst nicht« ausgeschaltet wird, in gewissem Sinn zulassen, nämlich soweit es gilt, die eigentümlichen Formzüge der Kunstgattungen zu bestimmen und zu ordnen; aber damit glaube ich von Herbarts innerster Meinung nicht abzuweichen. Dagegen halte ich schon für bedenklich die Wendung: die gesamten einfachen Verhältnisse, die beim vollendeten Vorstellen Beifall oder Mißfallen erzeugen. Und noch bedenklicher geht es weiter, wenn Herbart sagt: Wir sollten des spezifischen Beifalls und des spezifischen Mißfallens innewerden, das jedem einzelnen Verhältnisse ursprünglich eigen ist.

Beifall und Mißfallen! Wer ästhetische Untersuchungen von An-

fang an auf die Frage nach Beifall oder Mißfallen einstellt, bindet sich von vornherein die Hände. Die Möglichkeiten der künstlerischen Form sind zu vielgestaltig, als daß ihnen gerecht würde, wer ängstlich mit einer Scheidung des Gefallenden und des Mißfallenden beginnt, ehe er auch nur von weitem die Fülle der Formmöglichkeiten überblickt. Das Geschmacksurteil, dieses allersubjektivste Hilfsmittel, wird in den Vordergrund geschoben und tritt schon in einem Augenblick hervor, da noch sorgsam und vorsichtig, vor allem ohne vorgefaßte Meinung, die vielgestaltigen Formen und ihre kaum absehbaren Verwertungsarten zu untersuchen und dem Verständnis nahezubringen sind. Scheuklappen legt sich diese Methode auch dadurch an, daß sie weit weniger auf Würdigung des Reichtums der Formmöglichkeiten ausgeht, als auf Feststellung einiger weniger Formverhältnisse, die immer wieder, mögen sie in noch so verschiedener Weise vom Künstler seinem Werk eingefügt werden, gleiches Gefallen oder gleiches Mißfallen wachrufen. Nach Herbart und in Weiterführung seiner Absichten suchte man auf dem Weg des Versuchs herauszubekommen, welche Linien oder welche Farbenzusammenstellungen ein- für allemal gefallen, welche mißfallen. Als ob das einzelne Kunstwerk nicht imstande wäre, Linien oder Farbenverbindungen, die an sich unästhetisch wirken können, zu ästhetischer Wirkung durch die Art und Weise der Verwertung zu steigern. Von solchen Versuchen einer Bestimmung der ästhetischen Urverhältnisse führt ein unendlich weiter Weg bis zum einzelnen Kunstwerk.

Herbart ließ sich beirren durch die strengen Bestimmungen, die er in der Musik vorfand. Er suchte nach den ewig gleichen und ewig gleichmäßig gefallenden Urverhältnissen der Form und fand zu seiner Freude in den harmonischen und disharmonischen Verhältnissen der zugleich und anhaltend klingenden Töne ästhetische Elemente, die beinah mit vollkommener Sicherheit seit Jahrhunderten bestimmt und anerkannt waren. Er wagte das Wort, die musikalischen Lehren, die den seltsamen Namen Generalbaß führten, seien das einzig richtige Vorbild, das für eine echte Ästhetik bis jetzt vorhanden sei. Ganz sicher kann die Erforschung aller künstlerischen und besonders der dichterischen Technik auch heute noch sehr viel von den Lehrern musikalischer Technik lernen. Aber so wenig die festgestellten Verhältnisse akustischer Harmonie und Disharmonie dem einzelnen Künstler ein Hindernis in den Weg legen, auch Disharmonisches zu künstlerischer Wirkung zu verwerten, ebensowenig kann eine schlichte Übertragung der Lehren des Generalbasses auf andere Künste die Fragen nach der Form dieser Künste endgültig lösen.

Die Musikästhetik selbst packt heute das Problem der Form ganz

anders an als Herbart. Sie bindet sich nicht an die sogenannten Gesetze der Harmonie. Ein Schüler Riemanns wies jüngst recht förderlich die neuen Wege (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft IX, 355 ff.). Die Form des musikalischen Kunstwerks erblickt Hermann Erpf in der Summe der Beziehungen zwischen den Teilen. Er ordnet diese Beziehungen in Gruppen, und zwar ihrer Natur nach in Wiederholung, Variante und Kontrast, dann nach den Qualitäten des Materials, an dem sie in Erscheinung treten, in melodische, rhythmische, dynamische, Klangfarben-, metrische und harmonische Beziehungen. Nächstes Ziel der Forschung wäre nach Erpf, mit Hilfe dieser Sonderung der Beziehungsarten den ganzen Bereich der Formungsmöglichkeiten zu umschreiben. Weit ab liegt dieses Ziel von den konstitutiven Formgesetzen und von der Wertstufenleiter der Formen. Mögen Formgesetze und Wertstufenleiter als letzte und höchste Ziele auch bei Erpf erscheinen, er verfällt doch nicht in den Irrtum, diese Ziele anzustreben, ehe er den Reichtum der Formungsmöglichkeiten ausgeschöpft hat.

Das heißt: die dringendste und erste Aufgabe einer Untersuchung der Form des musikalischen Kunstwerks ist, Gesichtspunkte zu finden, von denen die Form möglichst allseitig zur Erfassung gelangt. Ebenso stellt sich die Aufgabe für den Erforscher der Form anderer Künste. Ohne Zweifel birgt die Form von Kunstwerken eine Menge Züge, die man bisher wie etwas Selbstverständliches mitgenommen oder bestenfalls ab und zu an diesem oder jenem Kunstwerk festgestellt hat. Die Ergründung der Form bildender Kunst ist in jüngster Zeit vielleicht am erfolgreichsten diesen Formzügen nachgegangen. Was in früherer Zeit für die Erforschung der Formeigenheiten der Poesie getan worden ist, suchte ich bereits mehrfach zu sammeln, zugleich auch anzudeuten, wie diese wenig beachteten Gewinne gemehrt werden könnten. Ich brauche wohl nicht noch einmal zu sagen, daß neben der Verflechtung von Situationen, Empfindungen, Charakteren und auch neben den metrischen und rhythmischen Eigenheiten der Poesie noch recht viel andere Formzüge festzustellen wären. Erpfs drei Beziehungsgruppen: Wiederholung, Variante und Kontrast gelten ganz so für die Dichtung wie für die Musik[1]); doch auch die Formzüge der bildenden Kunst finden Gegenstücke in der Poesie. Vom Aufbau, vom Kolorit einer Dichtung sprechen wir längst, ohne in den Fehler zu verfallen, den Herbart rügt, in die Unsitte, Poesie für höchste Plastik zu halten.

---

[1]) Eine größere Studie Stefan Hocks »Ueber die Wiederholung in der Dichtung« in der Festschrift für W. Jerusalem (Wien u. Leipzig 1915) verdeutlicht, was ich hier behaupte, in ausgezeichneter Weise.

In ihrem tiefsten Grunde dürfte eine Erforschung der Form, wie ich sie hier flüchtig skizziere, mit Herbarts Absichten übereintreffen.

Zimmermann sagt von Herbart (Geschichte der Ästhetik S. 786): »Während die mystische Ästhetik des 19. Jahrhunderts über das Schöne und die Kunst in Ausdrücken philosophierte, in welchen kaum noch ein leiser Anklang an das eigentliche Wesen derselben, an Töne, Farben, Umrisse, Silben-, Wort- und Gedankenmaße übrig geblieben war, hielt nur Herbarts Ästhetik sich einfach an dasjenige, ohne welches der Tonkünstler keine Musik, der Maler kein Gemälde, der Bildhauer, Architekt und Poet weder Statuen noch Gebäude noch Gedichte hervorbringen würde.« Gleiches will auch die Formforschung von heute. Und einstimmig mit Zimmermann will sie nicht im Sinn eines falschen Historismus sich bloß um das Dasein eines Kunstwerks kümmern, sondern um dessen So- oder Anderssein. Sie will lieber den Künstler über seinem Werk vergessen als das Werk über dem Künstler.

Wenn indes Zimmermann geschichtlicher Kritik »historisches Begreifen«, ästhetischer Kritik »ästhetisches Beurteilen« zur Aufgabe macht und zugleich zugunsten des ästhetischen Beurteilens das historische Begreifen preisgeben will, so scheint mir das schönste Ziel der Formforschung ästhetisches Begreifen. Eine Ästhetik hingegen, die vom Werturteil ausgeht, statt in später Zeit bei ihm zu enden, ist meines Erachtens auf Einseitigkeit angelegt und wird dem schaffenden Künstler so wenig gerecht wie eine spekulative Ästhetik, die den Wert der Form übersieht, weil sie in der Form nur den äußeren Abglanz innerer Werte erblicken will und diesen inneren Werten fast ausschließlich ihren Anteil zuwendet.

3.

Nach Benedetto Croces Urteil scheint Herbart allerdings weit entfernt zu sein von den Absichten oder mindestens von der Erfüllung der Absichten, die ich ihm zuschreibe. Croce spottet, Herbart, das Haupt der sogenannten realistischen Schule oder der exakten Philosophie in Deutschland des 19. Jahrhunderts, werde — trotz allem vergeblichen Gegensatz zur Metaphysik — zum Mystiker, sobald er seine ästhetische Lehre aufstelle. Wohl spreche er weise, wenn er seine methodischen Vorsätze bekenne. »Diese Vorsätze und Versprechungen haben viele über das Wesen der Herbartschen Ästhetik getäuscht. Aber ‚ce sont là des jeux de princes!‘« Croce behauptet, die Grundverhältnisse, an die Herbart denke, seien empirisch gar nicht zu beobachten. »Um jede Illusion zu rauben, genügt die Bemerkung, daß unter ihnen neben Verhältnissen von Tönen, Linien oder Farben, auch

Verhältnisse von Gedanken- und Willenserscheinungen aufgezählt sind und daß sie auf die moralischen Vorgänge ausgedehnt werden, gerade so wie auf die Gegenstände der äußeren Anschauung.« Mit dieser abschätzigen Handbewegung denkt Croce (Ästhetik, übersetzt von K. Federn S. 298) Herbarts Formforschung abtun zu können.

Croce meint den dritten Abschnitt von Herbarts »Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie«, die »Einleitung in die Ästhetik, besonders in ihren wichtigsten Teil, die praktische Philosophie«. Schon die Überschrift des Abschnitts scheint durch ihre Verkoppelung von Ästhetik und praktischer Philosophie die Möglichkeit auszuschließen, daß Herbart Formforschung im Sinn eines Nachweises der Formverhältnisse getrieben habe. Allein vorläufig sei die vielerörterte Frage ausgeschaltet, wie Herbart die praktische Philosophie in das Gebiet der Ästhetik hineinversetzt. Ich glaube seiner innersten Absicht näherzukommen, wenn ich aus diesem dritten Abschnitt sofort die Erwägung der ästhetischen Elemente im engeren Sinn heraushebe.

Da spricht Herbart ausdrücklich von Farben und Tönen, also von rein ästhetischen Elementen, und von den gefallenden und mißfallenden Verhältnissen, die sie eingehen. Da weist er auf eine Verwandtschaft der ästhetischen Wirkung einerseits der Gegensätze einfarbiger, zugleich gesehener größerer Flächen und anderseits der harmonischen und disharmonischen Verhältnisse zugleich und anhaltend klingender reiner Töne. Er tut es im vollen Bewußtsein, daß nur die zweiten, die musikalischen Verhältnisse seit Jahrhunderten bestimmt und anerkannt seien. Das Ziel, das ihm vorschwebt, ohne daß er es näher bezeichnete, ist natürlich, der Formforschung auf dem Gebiet optischer Künste zu Hilfe zu kommen mit den erprobten Mitteln der Bestimmung akustischer Kunst. Auf dieses Ziel strebt die neuere Erforschung des Stils der bildenden Künste hin. Es bedarf keines näheren Nachweises, daß Herbarts Wunsch, die Formensprache der bildenden Künste aus der Formensprache der Musik zu verstehen, auch der Wunsch der Wissenschaft unserer Zeit ist.

Herbart kommt indes an dieser Stelle an neuere Formforschung noch näher heran. Er erörtert den Begriff der Symmetrie, stellt fest, daß bloße Symmetrie zu lästiger Einförmigkeit führe, und gelangt so zu dem Bedürfnis nach Abwechslung. Die ästhetischen Verhältnisse der Abwechslung seien noch größtenteils unbekannt, setzt er hinzu. Richtiger wäre: unerforscht. Als Beispiel erscheint die Säule. Und sehr fein bemerkt Herbart, daß die Verhältnisse der Säule sukzessiv aufgefaßt werden, indem das Auge entweder vom Boden aufwärts steige oder, der gewohnten Richtung der Schwere gemäß, von dem, was auf der Säule ruht, herunter und an ihr herablaufe. Ähnliches

Nacheinander walte vermöge des wichtigen Gegensatzes von oben und unten in der Auffassung alles Architektonischen, aller Gestalten, Pflanzen und Tiere.

Umgekehrt werde auch das Zeitliche auf räumliche Weise gesehen. Am Ende jeder Darstellung der sukzessiv fortschreitenden Künste schwebe ein Ganzes vor uns, dessen Teile eine Art von räumlicher Proportion besitzen, obschon wir nur allmählich zur Kenntnis dieser Teile gelangt sind.

Aus fremder und aus eigener Erfahrung darf ich bestätigen, daß die Erforschung der Form von Dichtungen auch jetzt zu gleichen Ergebnissen gelangen kann. Mein Aufsatz über »Formen des Tragischen« (Internationale Monatsschrift Januar 1914, Sp. 483) prüft in ausdrücklicher Übereinstimmung mit Bernhard Seuffert, wieweit redende Kunst im Sinn bildender Kunst zu behandeln sei. Seuffert nimmt Dichtung, wenn er deren Symmetrie und Parallelismus erforscht, nicht als ein Nacheinander, sondern als ein Ganzes von koexistierenden Bestandteilen. Von mir selbst sagte ich dort aus, »daß die Gestaltgefühle, die in mir von Dichtungen erweckt werden, nicht im Nacheinander des Miterlebens der Dichtungen eintreten, sondern bei nachträglicher, das Ganze überschauender Betrachtung«. Mindestens kämen sie dann zu vollerem Bewußtsein.

Herbart gedenkt in diesem Zusammenhang noch der antiken Rhetoren. Die Dichter, meint er, unterwerfen nur die einzelnen Rhythmen bestimmten Vorschriften; Rhythmen werden sukzessiv aufgefaßt. Die Rhetoren legten es auf die größeren Umrisse ganzer Perioden, ja ganzer Reden an; und diese Umrisse können erst am Ende, bei der Zusammenfassung des Vorgetragenen, bemerkt werden. Auch hier liegt Beherzigenswertes vor. Ich möchte den Gedanken allerdings etwas umbiegen. Der Betrachter gebundener Rede gelangt weit rascher zur Feststellung von Formeigenheiten. Die Metrik bietet bequeme Handhaben. Wesentlich schwerer hat es der Betrachter ungebundener Rede. Er muß von vornherein den Rhythmus größerer Strecken ins Auge fassen. Was dem Formforscher schon an einem einzigen Verse aufgehen kann, erkennt er nur an größeren zusammenhängenden Ganzen der ungebundenen Rede. Allerdings täuscht sich der Formforscher nur etwas vor, wenn er meint, seine Aufgabe sei erledigt, sobald er herausgefunden hat, ob ein Dichtwerk in Hexametern oder in Blankversen geschrieben ist und welche metrischen Eigenheiten in dem einzelnen Fall Hexameter oder Blankvers haben. Auch da gilt es, auf größere Ganze den Blick zu wenden. Und bei dieser Wendung schreitet der Betrachter vom Nacheinander zum Nebeneinander weiter. Die Architektonik einer Dichtung in gebundener

Rede ist nicht anders zu ergründen als die Architektonik einer Dichtung in ungebundener Rede. Und die gleichen Mittel kommen wesentlich auch zur Anwendung, wenn ein Werk rhetorischer Kunst in Frage steht [1]).

Trotz Croce möchte ich also behaupten, daß Herbart dem Formforscher von heute etwas zu sagen hat. Sollte vollends möglich sein, daß ein Denker, der über Formgeheimnisse der Künste so Feines zu künden weiß wie Herbart in den hier betrachteten Abschnitten, ohne weiteres aus Ethik und Ästhetik den Mischmasch bereitet, der von Croce ihm vorgeworfen wird? Nach Croce macht Herbart schlechtweg aus den fünf ethischen Ideen, die das sittliche Leben leiten, fünf ästhetische Ideen oder besser ästhetische Begriffe, die auf Willensverhältnisse angewendet sind. Diese fünf ethischen Ideen sind: die innere Freiheit, die Vollkommenheit, das Wohlwollen, die Billigkeit und das Recht. Tatsächlich stimmt das nicht ganz mit Herbarts Darlegung überein. Doch um dieser Ungenauigkeit willen sei nicht mit Croce gerechtet. Sondern ich möchte nur festsetzen, welche Bedeutung diese fünf sittlichen Elemente nach Herbart für die Kunst haben.

Wirklich verundeutlicht Herbart diese Bedeutung einigermaßen durch seine Grundanschauung, Ethik sei ein Zweig der Ästhetik. Das ist ja ein Gedanke, der ihm wesentlich eigen ist und den er selbständig durchführt. Man kann den Gedanken in die Worte zusammenfassen: für Herbart sei Ethik die Lehre von den Geschmacksurteilen über Verhältnisse des menschlichen Willens. Ich aber versuche diesen Zusammenhang von Ästhetik und Ethik durch folgende Schlußkette zu verdeutlichen. Sie läßt auch erkennen, welche Gewinne die Ergründung der Form aus Herbarts Verknüpfung von Ethik und Ästhetik ziehen kann. Dabei verwerte ich das Wort »ästhetisch« im üblichen und nicht in Herbarts Sinn; nur so sind Unklarheiten zu vermeiden:

Für Herbart wird ästhetische Beurteilung nicht durch Einfaches, sondern durch Verhältnisse bedingt.

Verhältnisse sind auch Voraussetzung der sittlichen Beurteilung.

(Sittliche Wertung ist nicht logisch. Was in sittlicher Beurteilung mißfällt, läßt sich logisch noch lange rechtfertigen. Das Übelwollen ist ebenso verständlich wie das Wohlwollen, der Streit ebenso verständlich, ja noch begreiflicher als das Recht.)

[1]) Auch diesmal darf ich auf Behauptungen verweisen, die ich schon früher vorgebracht habe. Mein Aufsatz über Kunst der Prosa (Zeitschrift für den deutschen Unterricht Bd. 28 S. 1 ff., 81 ff.) berührt sich ganz nah mit Herbarts Ergebnissen. Vgl. besonders S. 17 f. über die »höhere Mathematik«, die auch zur Bestimmung der künstlerischen Form von Versdichtungen benötigt wird.

Also herrscht gleiches Verhalten im sittlichen und im ästhetischen Werten.

Die fünf Grundverhältnisse des sittlichen Wertens sind:

1. Einstimmung zwischen dem Willen und der über ihn ergehenden Beurteilung (Musterbegriff der Einstimmung ist die Idee der inneren Freiheit).
2. Mannigfaltiges Wollen, verglichen nach Größenbegriffen (Musterbegriff: die Idee der Vollkommenheit).
3. Fremder Wille, im Gegensatz zum eigenen oder in Übereinstimmung mit ihm (Idee des Wohlwollens oder Übelwollens).
4. Streit und — als Mittel ihn zu vermeiden — das Recht.
5. Absichtliches Wohl- oder Wehetun (Idee der Vergeltung oder der Billigkeit; Lohn und Strafe).

Diese Grundverhältnisse finden sich auch in der Kunst und zwar besonders in der Poesie. Die Poesie umfaßt nach Herbart »alles Ästhetische, sofern es sich, ohne Rücksicht auf einen außer ihm liegenden Zweck, in Worten darstellen läßt,« findet aber vorzüglich ihren Stoff in den menschlichen Verhältnissen, auf die sich die sittlichen Elemente beziehen. Daneben umfaßt die Poesie noch eine Menge anderer Verhältnisse, die dem täglichen Leben, den Betrachtungen über menschliche Schicksale, den politischen und religiösen Vorstellungsarten, der gesamten Natur abgewonnen sind. Diese Verhältnisse sind bisher weder bestimmt noch aufgezählt und lassen sich daher nicht mit Genauigkeit aufzeigen.

Stimmen Ethik und Kunst, besonders Ethik und Poesie soweit überein, so ist der Unterschied leicht zu erkennen. Wohl verwerten sie gemeinsam die sittlichen Ideen. Doch die Moral bearbeitet die Begriffe als solche. Das Abstrakte ist das gerade Widerspiel der Poesie; sie versetzt den Hörer in den Zustand des Anschauens. —

Man mag gegen Einzelheiten dieses schematisierenden Versuchs noch so viel einzuwenden haben, er weist doch auf eine Tatsache von Wichtigkeit hin. Neben den Verhältnissen ästhetischer Art, von denen zuerst die Rede war und die sich den Sinnen offenbaren, neben Rhythmus, Architektonik usw., also neben allem, was Gestaltgefühle wachruft, sind auch sittliche Verhältnisse Voraussetzung der Form des Kunstwerks. Oder auch: sittliche Verhältnisse im Kunstwerk sind nicht bloß etwas Stoffliches, sie können formal hingenommen werden. Umgekehrt wird die Form eines Kunstwerks, vor allem einer Dichtung, nicht nur gebildet durch die genannten technischen Mittel. Auch die Gestaltung des menschlichen Vorgangs bedingt die Form.

Das ist ja durchaus selbstverständlich! Wenn — um innerhalb der sittlichen Grundverhältnisse Herbarts zu bleiben — in der Tragödie

Wille gegen Willen sich wendet, stärkerer gegen schwächeren, wenn Streit entsteht, wenn absichtlich wohl oder wehe getan wird, so bedingt das Auf und Ab dieser Vorgänge, das Hin- und Herfluten der wirkenden Kräfte nicht nur menschlichen Anteil, sondern es geleitet den Zuschauer oder den Miterleber überhaupt ganz genau so durch eine Abfolge künstlerischer Gefühle wie die zeitlich-räumliche Verteilung des Vorgangs auf Akte und Szenen, wie die Gestaltung der Rede, wie alles, was unmittelbar auf unsere Sinne wirkt und durch sie Gefühle wachruft.

Ich glaube nicht, daß ich durch diese Deutung (kaum eine Weiterführung) in die Darlegung Herbarts etwas hineintrage, was ihr fremd ist. Er sagt es nicht ausdrücklich, weil er die ästhetische Wertungsweise sittlicher Beurteilung schon für gesichert hält, wenn er von den »anderen ästhetischen Elementen« spricht. Immerhin scheidet auch Herbart in der 3. Auflage des »Lehrbuchs« (§ 86 Anm. 3) »das Schöne, was in den, die Handlung vergegenwärtigenden Umrissen gleichsam wie in Zeichnungen liegt,« von dem Schönen, das in den Charakteren und in den Situationen seinen Sitz hat. Noch besser läßt sich das an der Stelle von 1808 beobachten, die ich zu Anfang dieses Aufsatzes anführe: sie reiht unmittelbar an die Verhältnisse und Tinten der Malerei wie etwas Gleichwertiges als wesentliche Formeigenheit der Poesie die Verflechtung der Situationen, Empfindungen und Charaktere. Ja, Herbart erweckt dort beinahe den Anschein, als sehe er ausschließlich in diesen Zügen die Formeigenheiten der Poesie. Im »Lehrbuch« hingegen treten neben die »sittlichen« Elemente auch noch andere Formelemente der Poesie.

Selbstverständlich legt Herbart besonderes Gewicht auf den Unterschied, der zwischen den sogenannten sittlichen Formelementen und dem Stoff besteht. Zur Erläuterung dieses Unterschieds fügte er seit der 2. Auflage seinem »Lehrbuch« eine Anmerkung bei, die auch noch trefflich seine Ansicht von der künstlerischen Bedeutung der sittlichen Formelemente verdeutlicht (§ 92). Er empfiehlt als Musterbeispiel für das Verhältnis des Stoffes und des an ihm dargestellten Schönen die Geschichte von den Horatiern und Curiatiern in dem Bericht des Livius und in Corneilles Tragödie. Der Stoff sei günstig. Er biete eine Menge ästhetischer Verhältnisse dar; diese Verhältnisse stehen in inniger Verbindung und machen fast von selbst ein Ganzes. Auf zwei Familien falle die Last des Kampfes zweier Völker. Während die Frauen — nicht ohne Standhaftigkeit — tief davon leiden, erhebe sich der Mut der Männer. Unter diesen treibe Corneille den Römersinn des Horatiers, dem der Sieg beschieden sei, bis zur Härte und Übertreibung, die den Schwestermord vorbereite und dadurch dem

Stück wahrhaft Einheit gebe. Bei Livius begegne die Schwester erst hintennach; bei Corneille beschäftigen sie und ihr Schicksal uns vom Anfang bis zum Ende; überdies halte der Charakter des Horatiers alles kunstvoll zusammen. Wie wenig Herbart diese Verhältnisse des Stücks stofflich, wie sehr er sie im Formsinn nimmt, bezeugt der Satz: »Kunstvoll wickeln sich die Situationen auseinander; die Verhältnisse wechseln stark, obgleich die Handlung langsam fortschreitet; echt tragisch verwandelt Ein Augenblick den siegprangenden Helden in einen Verbrecher, unterwirft ihn einer Anklage und verleitet ihn fast zum Selbstmorde.« Herbart nimmt die Tragödie gegen Corneille selbst in Schutz, der eine ausführlichere Darstellung des Ausgangs für besser hielt. Herbart wendet ein, sie hätte die Glieder des Verhältnisses nicht deutlicher, nur das Eintreten des Verhältnisses etwas faßlicher gemacht.

Von den sittlichen Elementen der Formsprache der Poesie berichtet mithin Herbart so viel, daß es vielleicht manchem nötig scheint, im Gegensatz zu den Darlegungen von Herbarts Ästhetik die andere Seite, das Gebiet der nichtsittlichen Elemente und deren Spiegelung in Herbarts Lehre eindringlicher beleuchtet zu sehen. Eben deshalb ging ich hier von den »anderen« Elementen aus und wandte mich nur hinterdrein den sittlichen zu. Herbart selbst wußte sehr wohl, daß gerade die »anderen« noch eindringlicher Untersuchung harren. Er betonte, daß die poetischen Formelemente schon ihrer großen Mannigfaltigkeit wegen am schwersten zu finden seien. Er forderte analytische Betrachtungen, die bis auf die allerletzten Verhältnisse zurückgingen. Und ebenso wies er an gleicher Stelle die Metaphysik ab und verbat sich ihre Mithilfe bei solcher Untersuchung der Formelemente.

Gegen Croces Vorwurf, Herbart sei überhaupt — trotz hochtönender Versprechungen — nicht zur Analyse der Einzelfälle des Ästhetischen gelangt, glaube ich Herbart gerechtfertigt zu haben. Und wenn Croce meint, Herbart bleibe trotz der gegenteiligen Versicherung im Fahrwasser der Metaphysik, indem er innere Freiheit, Vollkommenheit, Wohlwollen, Billigkeit und Recht zu Kriterien der ästhetischen Form erhebt, so dürfte nach meinen Darlegungen das Unmetaphysische von Herbarts Formforschung wohl gesichert sein. Gegen diese Einwände Croces kann man Herbart sicherstellen. Natürlich ist Herbart damit nicht gesichert gegen den grundsätzlich gegenteiligen Standpunkt der Ästhetik Croces. Eine Vermittlung dieser Gegensätze ist ausgeschlossen. Denn in Croces ästhetischer Betrachtung erscheint das als minder wichtig, was für Herbart wie für jeden Formforscher im Vordergrund steht: eine abgesonderte Ergründung der Form als der eigentlichen künstlerischen Leistung.

Merkwürdig aber, wie in ganz anderem Sinn Herbart und Croce

übereintreffen! Herbart entdeckt das ästhetische Verhalten schon im sittlichen Urteil, Croce schon im Vorgang des Vorstellens. Beide dehnen das Gebiet der Ästhetik weit aus über den Umkreis künstlerischen Schaffens und künstlerischen Genießens. Oder auch: wie Herbart im sittlichen Urteil eine Vorstufe des künstlerischen Urteils erblickt, so ist für Croce die Vorstellung eine Vorstufe der künstlerischen Schöpfung. Nur daß Herbart und nicht Croce mit zielbewußten Schritten weitergeht von der Ergründung des ästhetischen Urteils zu der Darlegung der künstlerischen Form, die ein ästhetisches Urteil bedingt.

Wer immer heute die Erforschung der Form für eine bedeutsame Aufgabe hält, wird bei Herbart mehr Förderung entdecken als bei Croce. Ich wies oben auf die Forschungen Hermann Erpfs hin; ich will zum Schluß nicht verschweigen, daß der Weg von Herbart zu Erpf nicht gar so weit ist. An Hanslick knüpfen Erpf und sein Lehrer Riemann an. Hanslick wurde von Zimmermann als Gesinnungsgenosse des Formforschers Herbart in Anspruch genommen. Hanslick selbst gab den Zusammenhang zu. Croce äußert sich über Hanslick viel freundlicher als über Herbart, er möchte Hanslick und Herbart möglichst auseinanderhalten, ja er nimmt Hanslicks eigene Bekenntnisse über dessen Verhältnis zu Herbart und Zimmermann nicht ernst. Ich aber will nicht Persönlichkeiten gegen Persönlichkeiten ausspielen. Ich suche nur nach Genossen auf dem schweren Wege zu den Formelementen der Kunst. Einen solchen Bundesgenossen glaube ich in Herbart gefunden zu haben.

Einen Bundesgenossen oder besser einen Wegweiser. Leider beschreitet ja Herbart den Weg, den er eröffnet, nur zum ganz geringen Teile. Darum sind auch seine Absichten mißverstanden worden. Zusätze der späteren Auflagen des »Lehrbuchs zur Einleitung in die Philosophie« suchen seine Absichten zu verdeutlichen; gleiches gilt von den »Aphorismen zur Einleitung in die Philosophie«, die zuerst in G. Hartensteins Ausgabe der »Kleineren philosophischen Schriften« hervortraten. Ich bezog mich oben auf die Zusätze der späteren Auflagen, ich vermeide es aber, die geringen Gewinne der »Aphorismen« hier besonders zu buchen. Gewiß enthalten auch die »Aphorismen« manche feine Bemerkung über dichterische Form. Doch im Grundsatz gehen sie nicht über die Ergebnisse hinaus, die schon früher bei Herbart anzutreffen sind und die ich hier verwertet habe. Ganz besonders aber stört den Formforscher von heute der Vorschriftston der »Aphorismen«.

Nur zwei Absätze der »Aphorismen zur Ästhetik« hebe ich heraus und stelle ich einander gegenüber. Da ist gleich zu Beginn eine allgemeine grundsätzliche Erwägung:

»Die ganze Betrachtung der Form tritt an die Stelle des unbestimmten Begriffs der Einheit. In größeren Werken ist die Einheit keine einfache Figur, sondern Figur in Figur. Daß ein Gedanke vorhanden, der sich zu formen strebe, versteht sich im voraus, ehe von der Form die Rede ist. Dieser Gedanke enthält schon ein Mannigfaltiges, sonst könnte er nicht nach Form streben. Soll er nun Form erlangen, so muß er in Fluß kommen; wenn er auch diesen nicht, wie Homer, ausspricht, sondern wie Horaz (und Pindar?) großenteils nur erraten und andernteils anschwellen läßt.«

Diese Betrachtung hätte Herbart vor dem Vorwurf bewahren sollen (ich erwähne ihn oben), daß er nur die alte Formel von der Einheit in der Vielheit erneuere. Sie ist freilich noch allgemein genug gehalten und läßt das Ziel von Herbarts Formforschung nicht so gut erkennen wie die vorangehende:

»Hat die Erzählung eine breite Basis, wegen vieler zugleich auftretender Personen, und weiter Verschiedenheit unter ihnen (wie in W. Scotts Ivanhoe), so ist es desto schwerer, ihr am Ende die rechte Spitze zu geben. Die Fäden müssen dann um desto fester gehalten werden, und das Überschüssige muß sich früh allmählich absondern. Darin ist die Odyssee trefflich angelegt. Wo blieben wohl die vielen Personen, wenn Odysseus nicht die meisten erzählend einführte? Dagegen laufen Erzählungen, die von den Erziehungsjahren des Helden beginnen, hintennach breit auseinander und beschreiben eine lange Linie, so daß aus doppeltem Grunde die Zusammenziehung schwerer fällt.«

Wenn irgendwo so spüre ich an dieser Stelle, daß Herbart der Formforschung unserer Tage vorgearbeitet hat. Wohl finden sich in den »Aphorismen« noch verwandte Bemerkungen; aber fast durchaus führen sie nicht weiter als die Formbeobachtungen Goethes, Schillers oder der Romantik. Bedauerlich ist dabei, daß Herbart nur wenig geahnt haben dürfte von solcher klassischer und romantischer Vorarbeit. Ich denke ihm nicht unrecht zu tun, wenn ich behaupte, daß es kaum der Mühe lohnt, den Fortschritt zu prüfen, den Herbart da gegen die Klassiker und Romantiker bedeutet. Doch sei keinem verwehrt, dieser Frage nachzugehen. Das wäre meines Erachtens noch immer wertvoller als die Erwägung der Frage, wieweit Herbarts ästhetischer Formalismus konkret oder abstrakt ist; was hat man sich den Kopf über diese Frage zerbrochen, ohne vorher die einfachen und schlichten Feststellungen zu machen, die ich hier vorlege und die der Frage wohl eine eindeutige Antwort geben!

Bemerkungen.

Das Grundproblem der ästhetischen Lust.

Von

Julius Mitrovics.

Es war seit alters ein Bestreben der Ästhetik, ihre sämtlichen Sätze auf irgendein Grundprinzip zurückzuführen. Solange die Quelle der Schönheitsgefühle einseitig nur in dem Kunstobjekte gesucht wurde, glaubte man auch dies allgemeine Prinzip im Kreise der Kunstgegenstände auffinden zu können. Infolgedessen wurde auch das Ziel und das Material der ästhetischen Forschungen nicht sowohl in den Schönheitswirkungen, als vielmehr in dem Kunstwerke gesucht.

Erst Fechner ging mit vollem Bewußtsein den richtigen Weg. Er hielt die Möglichkeit einer allgemein regulierenden Formel vorläufig für zweifelhaft, behauptete aber die Notwendigkeit einer solchen Formel. Er mißbilligte den Ausgangspunkt der bisherigen Forschungen: die Methode der Deduktion und erklärte, ein reiches, empirisch zusammengetragenes Material für nötig, denn nur im Besitze dieses empirischen Materials vermöge man ein solches durchgreifendes Prinzip aufzustellen. Er getraute sich aber kaum zu hoffen, daß die Forschungen in kurzer Zeit günstige Ergebnisse haben können. — Auch Wundt glaubt nicht, daß ein solches Universalprinzip, das so viele gegensätzliche Elemente zusammenfassen soll, von großem Nutzen wäre.

Meiner Ansicht nach hat Fechner darin recht, daß es unmöglich ist, die ästhetischen Forschungen »von oben« anzufangen. Weder die Ästhetik noch die Psychologie sind imstande, wie dies in der Mathematik geschieht, Teilprinzipien aus allgemeinen Sätzen zu deduzieren. Auch in der Ästhetik ist die richtige Methode diejenige, die man in den Naturwissenschaften befolgt. Wir müssen nämlich die einzelnen ästhetischen Erscheinungen einer gründlichen Analyse unterziehen und, die in ihren Elementen erkannten Prinzipien zusammenfassend, uns bemühen, nach induktiver Methode allgemeinere Prinzipien festzustellen. In dem einen Punkte aber, daß die sogenannten direkten Faktoren der Schönheitswirkung, d. h. die auf sinnlichen Empfindungen beruhenden Elemente einerseits, und die assoziativen, d. h. geistigen Faktoren höherer Ordnung anderseits schwer oder gar nicht unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zusammenfaßbar sein sollten, kann ich die Ansicht Fechners nicht teilen. Wenn wir nämlich sowohl in den direkten als auch in den assoziativen Elementen Bedingungen unserer subjektiven psychologischen Bewegungen sehen, dann können diese nicht unter verschiedene oder sogar einander widersprechende Gesetze gebracht werden. Aus dieser Prämisse folgt, daß jene Faktoren nicht gegen-, sondern nebeneinander ihre Stelle haben.

Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß die ästhetischen Bewegungen der menschlichen Seele aus vielartigen Bestandteilen bestehen. Daraus aber folgt meiner Ansicht nach keineswegs, wie Dessoir und Volkelt meinen, daß ein in

sämtlichen ästhetischen Bewegungen zur Geltung gelangendes, also allgemeingültiges Prinzip überhaupt nicht existiere. Die Einheit der menschlichen Seele, die Einheit unseres Bewußtseins ist an und für sich ein solches Prinzip, das sämtlichen Lebenserscheinungen unserer Seele den Stempel aufdrückt. Man kann also auch dieses Prinzip an sich als ein Grundprinzip des menschlichen Seelenlebens anerkennen. Eine seelische Tatsache ist ferner, und das unterliegt keinem Zweifel, daß sämtliche Typen unserer psychischen Tätigkeiten in allen psychischen Bewegungen vorkommen. Die einzelnen Erscheinungen werden nur nach den in ihnen vorherrschenden Faktoren benannt; was aber keineswegs die ausschließliche Anwesenheit eines einzigen Elementes bedeutet. Alle unsere seelischen Erscheinungen enthalten mehr oder weniger auch von den anderen Richtungen unseres Seelenlebens. So hat z. B. Volkelt ganz recht darin, daß in den ästhetischen Erscheinungen neben den Gefühlen und den Erkenntniselementen gewissermaßen auch Willensfaktoren zugegen sind. Lipps, und überhaupt die Anhänger der Theorie der »Einfühlung« sind derselben Ansicht insofern, als sie der »Aktivität« im Verlauf der ästhetischen Erscheinungen eine wichtige Rolle zuschreiben. Welches ist nun in den ästhetischen Erscheinungen der herrschende Faktor, der auch auf die anderen einen bestimmenden Einfluß hat? Offenbar die Gefühlsseite des Seelenlebens. Man kann daher im allgemeinen den Ausdruck »ästhetische Gefühle« mit Recht auf die Gesamtheit der Schönheitserscheinungen ausdehnen.

Das Problem der Schönheitsgefühle ist nun mit dem Problem der ästhetischen Lust identisch, insofern die ästhetischen Gefühle immer nur zwischen Lust und Unlust schwanken. Infolgedessen muß sich der, der die regulierenden Prinzipien der Schönheitsgefühle sucht, hauptsächlich mit der Frage der ästhetischen Lust und Unlust beschäftigen.

Man kann einzelne Erscheinungen unseres Seelenlebens aus ihren Verbindungen nicht herausreißen. Dieser Umstand muß bei wissenschaftlichen Forschungen vor allem in Betracht genommen werden. Wenn wir also, wie ersichtlich wurde, dem fortwährenden Zusammenhange der Elemente in sämtlichen Phasen der psychologischen Erscheinungen Rechnung tragen wollen, dürfen wir auch nicht die Gefühle in getrennte Gruppen zerlegen. Ebenso ist es unmöglich, die ästhetische Lust von dem Gesichtspunkte der allgemeinen Lust oder Unlust abgesondert zu untersuchen.

Es liegt nicht im Rahmen dieser Zeitschrift, das allgemeine Problem der Lust und Unlust eingehend zu besprechen. Doch wollen wir den im strengsten Sinne genommenen ästhetischen Betrachtungen vorausschicken, daß wir in den folgenden Gegenüberstellungen im Gegensatz zu einer bloß biologischen Auffassung uns auf eine mit allen Umständen rechnende psychologische Lösung stützen möchten. Nach dieser psychologischen Auffassung bezeichnet Lust und Unlust die gelungene oder nicht gelungene Vereinigung aller jener Lebenserscheinungen, die unser Bewußtsein ausfüllen und die die Gesamtheit unseres psychischen Lebensprozesses ausmachen. Demzufolge ist die Lust das Zeichen dessen, daß irgendeine psychische Erscheinung ungehemmt sich der psychischen Assimilation überlassen hat, anderseits die Unlust das Zeichen dafür, daß irgendeine psychische Erscheinung gehemmt sich der psychischen Assimilation gar nicht oder nur schwer überlassen hat[1]).

Von dem Prinzip der Einheit unseres Bewußtseins ausgehend, werden wir vielleicht nicht mit Unrecht behaupten, daß auch die Erklärung der ästhetischen

[1]) Man vergleiche Nádeide: Die biologische Theorie der Lust und der Unlust. Leipzig. W. Engelmann. 1908. S. 72.

Lust und Unlust in einem und demselben Kreise aufzufinden sein wird. »Ästhetische Lust oder Unlust« und »Lust oder Unlust im allgemeinen« sind aus psychologischem Gesichtspunkte ein und derselbe Begriff in dem Sinne, daß sie in dem Verhältnisse der logischen Unterordnung zueinander stehen. Infolgedessen müssen wir jetzt die Unterschiedsmerkmale der ästhetischen Lustgefühle sammeln. Dabei finden wir, daß die ästhetische Wirkung jeglicher Art in *ultima analysi* sich auf die Tätigkeit der Sinnesorgane gründet. Es ist eine vielumstrittene Frage, ob sämtliche Sinnesorgane die Quelle ästhetischer Gefühle seien, oder nur einzelne unter ihnen, nämlich die sogenannten höheren Organe des Sehens und Hörens. Aus der Einheit unseres Bewußtseins folgt unzweifelhaft, daß die Sinnesorgane sich auch bei dem Verlauf der ästhetischen Erscheinungen gegeneinander nicht abschließen, wohl aber in ihrer Wichtigkeit abgestuft sein können. Daher muß anerkannt werden, daß die höheren Sinne hier eine leitende Rolle spielen. Anderseits aber ist zu betonen, daß doch auch vielfache Vorstellungs- und Gefühlsassoziationen zu den Grundbestimmungen der ästhetischen Vorgänge gehören; allerdings können sie unbewußt bleiben. Zu diesen wichtigsten Merkmalen der ästhetischen Erscheinungen kommen noch zwei andere. Erstens, daß das Ästhetische auf den Beschauer immer durch die Kraft des Ausdruckes als solchen wirkt; zweitens, daß diese Wirkung immer das Merkmal individuellen Ursprunges an sich hat.

Zusammenfassend wäre zu sagen: wir sehen das Objekt der ästhetischen Lust in einem solchen Gegenstand, der im Wege sinnlicher Empfindungen, besonders aber durch Vermittlung des Sehens und Hörens, Vorstellungs- und Gefühlsassoziationen höherer Ordnung unbewußt erwecken und abwickeln kann und der auf den Beschauer immer durch die Kraft des Ausdruckes, mit dem Merkmale der Individualität, wirkt. Dies sind die Merkmale der eigentlich ästhetischen Lust. Auf Grund dessen ist es nicht schwer, die Bestimmung der Lust im allgemeinen und diese speziell ästhetischen Merkmale miteinander zu verbinden. Auch die ästhetische Lust ist nichts anderes als das Zeichen dessen, daß irgendeine Erscheinung sich ungehemmt der psychischen Assimilation ergeben hat, wobei aber die obigen Bestimmungen hinzugefügt werden müssen.

Ich will mich hier nicht weiter auf die Spezialisierung der ästhetischen Gefühle einlassen. Es wäre dies für Fachleute ganz überflüssig; trotzdem muß ich die Anwendung des bisherigen Ergebnisses auf einige besondere Fälle kurz darlegen[1]). Wenn wir die Richtigkeit meiner Auffassung auf dem Probierstein einiger als allgemein gültig anerkannten ästhetischen Sätze untersuchen, und wenn diese Probleme so erklärt werden können, so wird dies die Berechtigung meiner Auffassung bestätigen. Es sei also gestattet, etliche dieser Prinzipien, aber nur ganz kurz, zu berühren.

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit ist nichts anderes als der in andere Worte gefaßte Ausdruck eines oben ausgesprochenen Satzes. Das ganze Leben unseres Bewußtseins ist selbst eine Einheit in der Mannigfaltigkeit. Infolgedessen kann auch das Schönheitsgefühl nicht mit dieser Einheit grundsätzlich im Gegensatz sein. Nur was unser Bewußtsein wohltuend beschäftigt, nur ein solches Geschehen kann in uns Lustgefühle erwecken. Aber auch die reichhaltigste Mannigfaltigkeit muß mit der Einheit unseres Bewußtseins verschmelzen; andernfalls

---

[1]) Ausführlicher habe ich das in meiner ungarisch verfaßten Abhandlung besprochen: »*Az aesthetikai tetszés alapproblémája* (Das Grundproblem der ästhetischen Lust). Budapest-Debreczen 1912. 88 Seiten.

folgt daraus das unangenehmste Durcheinander, also als Endergebnis: Unlust. Demnach ist die Einheit der Mannigfaltigkeit die vollständige Assimilation der neuen Bewußtseinselemente mit den älteren.

Das Gesetz der ästhetischen Konzentration ist nur eine weitergeführte Unterart des vorigen Satzes, nur daß hier die Konzentration, d. h. die Einheit, auf Kosten der Mannigfaltigkeit, stärker betont wird. Aber Konzentration selbst setzt auch Mannigfaltigkeit voraus. Deshalb verhält sich die ästhetische Konzentration zu unserem Assimilationsprinzip so wie das Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Die Idealisierung ist eine noch weitergehende Beschränkung der Mannigfaltigkeit. Es sind hier einzelne Elemente nicht nur stärker betont und andere um einige Nuancen abgestumpft, sondern viel unwesentliche auch ganz weggelassen. Natürlich: je einfacher die Konstruktion irgendeines Gegenstandes oder Geschehens ist, desto glatter wird auch die psychische Assimilation ablaufen; in diesem Falle tritt die ästhetische Wirkung vollständiger und rascher ein. Die Ausführung dessen, daß das ganz Einfache den Begriff des Mannigfaltigen, folglich auch des Ästhetischen ausschließt, gehört nicht hierher.

Der Kontrast scheint auf den ersten Blick dem Assimilationsprinzip zu widersprechen. Weil aber auch der Kontrast die ästhetische Bedeutung des betreffenden Teiles des ganzen Objekts hervorzuheben berufen ist, fördert er sein Verständnis, folglich auch den Verlauf der Assimilation.

Die Anforderung an die Wahrscheinlichkeit der künstlerischen Darstellung ist mit unserem Grundsatze verbunden. Darstellung soll mit jenen Vorstellungen übereinstimmen, die wir aus dem Kreise der künstlerisch nachgeahmten Gegenstände schon früher gehabt haben. Wenn dieser Übereinstimmungsprozeß nicht vollständig verlaufen kann, vermag auch die ästhetische Assimilation, d. h. die ästhetische Lust, nicht einzutreten.

Die Lust des Wiedererkennens[1]) beruht auf der Assimilation neuerer und älterer Bewußtseinselemente. Das Schönheitsgefühl wird in diesem Falle gerade durch den leichten Verlauf der Verschmelzung der immanenten und neuen Bewußtseinselemente erweckt. Der neue Impuls ruft die latenten alten Vorstellungen vor, besser gesagt: die Ausbildung der neuen Vorstellung wird durch Dispositionen unterstützt. Insofern dieses Wiedererkennen mit den Mitteln des Ausdruckes, folglich individuell und auch in Begleitung von Vorstellungs- und Gefühlsassoziationen geschieht, wird es eine Quelle ästhetischer Lust.

Aus der Reihe dieser Prinzipien können wir noch die verschiedenen Beziehungen erwähnen, die wir als die Wirkung des Milieus zu betrachten gewohnt sind. Das Milieu verursacht die bedeutendsten Unterschiede in dem Geschmack der verschiedenen Rassen. Wir wollen hier nur auf eine sehr charakteristische Erscheinung hinweisen. So bleibt beispielsweise das Schönheitsideal der menschlichen Form bei den Japanern immer ein anderes als das unsrige in Europa. Der Grund davon ist, daß der Formbegriff bei den verschiedenen Rassen sich aus dem verschiedensten Erfahrungsmaterial gestaltet[2]). Das Milieu aber drückt dem

---

[1]) Man vergleiche hierzu die Ausführung Volkelts in seinem System d. Ästhetik. I. S. 335.

[2]) Ich habe dieses Problem ausführlicher in meiner akademischen Abhandlung von dem Formprinzip der Ästhetik besprochen. Ich habe das Ergebnis in sechs Punkte zusammengefaßt. Der sechste Punkt sagt, daß die schönste Form — natürlich immer nur in Anbetracht der Formenschönheit — die vollste Verwirklichung

menschlichen Geschmack auch in sämtlichen übrigen Beziehungen immer seinen Siegel auf. Der psychologische Grund aller dieser Erscheinungen liegt in den immanenten Vorstellungen, mit anderen Worten, in den Vorstellungsdispositionen. Je mehr sinnverwandte Faktoren die neueintretenden Vorstellungen in unserem Bewußtsein finden, desto leichter werden sie sich ihnen angleichen. Und inwiefern diese Vorstellungen auch die besonderen Eigenschaften der ästhetischen Gefühle besitzen, insofern wird sich auch die ästhetische Lust leicht entwickeln.

Alle diese Grundsätze, die ich mit dem Assimilationsprinzip in Einklang zu bringen und auf Grund dessen zu deuten versuchte, sind aus dem Kreise der ästhetischen Erkenntnis genommen [1]). Aber man kann ihre Zahl auch aus anderen Zonen vermehren.

Um mit dem Augenfälligsten anzufangen: der ästhetische Wert des Häßlichen ruht eben in der Art des Assimilationsprozesses. Die Gefühlswirkung des Häßlichen als solchen kann gar nicht angenehm, also auch nicht ästhetisch sein. Nur mit anderen Bewußtseinselementen assoziiert, kann das Häßliche etwas Ästhetisches vorbereiten oder selbst steigern. Die ästhetische Wirkung des Häßlichen hängt ausschließlich davon ab, in welchem Zusammenhang es eingestellt worden ist. Das Häßliche ist entweder Hintergrund oder Vorbereitung der Schönheitswirkung. Der Erfolg hängt davon ab, wie es mit den anderen Wirkungselementen verschmelzen kann. Die objektiven Faktoren dieser Wirkung können unter den ästhetischen Eigenschaften des Kunstgegenstandes aufgefunden werden, psychologisch aber sind auch diese Faktoren unsere Bewußtseinselemente. Also auch diese Vereinigung ist in dem Bewußtsein ausgeführt worden. Psychologisch betrachtet geschieht hier nichts anderes, als daß die verschiedenen Elemente, indem sie einander gegenseitig ausgleichen und hervorheben, endlich in die volle Einheit des Bewußtseins aufgehen: das Resultat dieses psychologischen Verlaufes ist eben die ästhetische Lust.

Von den Fechnerschen Prinzipien können hier auch die der ästhetischen Folge und der ästhetischen Versöhnung zur Illustration dienen. Daß dieselben Faktoren, in verschiedene Ordnung gestellt, ganz verschiedene Wirkung haben, ist allgemein bekannt. Wenn ein Redner seelische Kämpfe schildert, aber die Ausdrücke ohne Rücksicht auf ihr inneres Gewicht wahllos verwendet, so hat die Beschreibung keine Wirkung oder eine unangenehme. Wenn dagegen die Ausdrücke nach ihrem wachsenden Gewicht aufeinander folgen, so schildern sie völlig entwickelte, reife Leidenschaften, die uns mit sich reißen. In umgekehrter Reihe ist die Wirkung eine entgegengesetzte.

Die ästhetische Versöhnung und Summierung enthält das Prinzip der Verschmelzung verschiedener, miteinander abwechselnder, angenehmer und unangenehmer, d. h. schöner und unschöner Elemente. Wir haben schon gesehen, daß wir in den ästhetischen Erscheinungen öfters verwirrenden, unangenehmen

---

des Formdurchschnittes oder, wenn ich es so nennen darf, des Formbegriffes ist. Erschienen im Athenaeum, Zeitschrift für Philosophie und Staatswissensch., Budapest 1914. S. 199.

[1]) Ich habe die Einteilung des so komplizierten und reichen Stoffes der ästhetisch-psychologischen Erfahrung in ästhetische Erkenntnis und ästhetische Gefühle im engsten Sinne des Wortes versucht. Es gibt natürlich auch noch Unterteile. (In meiner ungarisch verfaßten Abhandlung: »Das Grundproblem der ästh. Lust« und auch in dem »Grundproblem der ästh. Lust und die Fechnerschen Prinzipien«, Sonderabdr. aus dem Alexander-Album.)

Teilwirkungen begegnen, die endlich in einer lusterregenden Gesamtwirkung verschmelzen. Ein Beispiel hierfür bieten in der Musik die Übergangstöne und Akkorde. Wenn wir z. B. nach dem Dreiklang (c-e-g) des C-Dur-Akkordes dessen Dominante (d-f-g-h) anschlagen und plötzlich aufhören, so entsteht eine Unzufriedenheit, die sich erst legt, wenn wir den vollen C-Dur-Akkord folgen lassen.

Für alle diese Erscheinungen verwandter Natur finden wir genügende Begründung in dem oben angeführten Grundsatz, den ich als Grundprinzip sämtlicher ästhetischer Erscheinungen hinzustellen geneigt bin.

„Das Problem des Stils in der bildenden Kunst."

Von

Erwin Panofsky*).

Am 7. Dezember 1911 hielt Heinrich Wölfflin in der Preußischen Akademie der Wissenschaften einen Vortrag über das Problem des Stils in der bildenden Kunst; dieser Vortrag[1]), in dem Wölfflins Gedanken über das allgemeinste und grundsätzlichste Problem der Kunstwissenschaft in systematischer und — wenigstens solange die angekündigte ausführlichere Veröffentlichung noch nicht vorliegt — in abschließender Weise formuliert sind, ist von so hoher methodischer Bedeutung, daß es unerklärlich und ungerechtfertigt erscheinen muß, wenn weder die Kunstgeschichte noch die Kunstphilosophie bis jetzt zu den darin ausgesprochenen Ansichten Stellung genommen hat. Dieses nachzuholen soll im folgenden versucht werden.

I.

Jeder Stil — so beginnt Wölfflin — habe zweifellos einen bestimmten Ausdrucksgehalt; im Stil der Gotik oder im Stil der italienischen Renaissance spiegele sich eine Zeitstimmung und eine Lebensauffassung, und in der Linienführung Raffaels komme sein persönlicher Charakter zur Erscheinung. Aber alles das sei erst die eine Seite dessen, was das Wesen eines Stiles ausmache; nicht nur was er sage, sondern auch wie er es sage, sei für ihn charakteristisch: die Mittel, deren er sich bediene, um die Funktion des Ausdrucks zu erfüllen. Daß Raffael seine Linien so und so gestalte, sei bis zu einem gewissen Grade aus seiner inneren Veranlagung zu erklären, daß aber jeder Künstler des 16. Jahrhunderts, heiße er nun Raffael oder Dürer, gerade die Linie, und nicht den malerischen Fleck, als wesentliches Ausdrucksmittel benutze, das hänge nicht mehr zusammen mit dem, was man Gesinnung, Geist, Temperament oder Stimmung nennen könnte, sondern werde nur aus einer allgemeinen Form des Sehens und Darstellens verständlich, die mit irgendwelchen nach »Ausdruck« verlangenden Innerlichkeiten gar nichts zu tun habe, und deren historische Wandlungen, unbeeinflußt von den Mutationen des Seelischen, nur als Änderungen des Auges aufzufassen seien. — Wölfflin unterscheidet also zwei prinzipiell verschiedene Wurzeln des Stiles, nämlich eine psychologisch bedeutungslose Anschauungsform und einen ausdrucksmäßig interpretierbaren Stimmungsgehalt, und es ist daher ohne weiteres ein-

*) »Verfasser legt Wert auf die Feststellung, daß das Manuskript seines Artikels sich schon Anfang Juli 1915 in den Händen der Redaktion befand.«

[1]) Abgedruckt in den »Sitzungsberichten der Kgl. Preuß. Akad. der Wissenschaften« Bd. XXXI (1912), S. 572 ff. Auch als Sonderdruck erhältlich.

leuchtend, daß er auch die Begriffe, durch die man das Wesen eines Stils zu bestimmen versucht, in zwei grundsätzlich verschiedene Gruppen trennen muß: auf der einen Seite die rein formalen, die sich nur auf die »Seh- und Darstellungsweise« einer Epoche beziehen, auf der anderen die sozusagen gehaltlichen, die die Eigenart dessen bezeichnen, was (innerhalb jener allgemeinen darstellerischen Möglichkeiten) in den Hervorbringungen einer Epoche, eines Volkes oder einer Persönlichkeit zum Ausdruck kommt.

Dem philosophisch-programmatischen Teil, in dem diese Unterscheidung gemacht wird, läßt Wölfflin einen praktisch-historischen folgen, indem er sie an einem speziellen Beispiel erläutert: er macht das Wesen und die Anwendung derjenigen Begriffe, die ihm als rein formale gelten, dadurch klar, daß er den Entwicklungsprozeß vom Höhepunkt der cinquecentistischen Kunst bis zum Höhepunkt der seicentistischen durch fünf Begriffspaare charakterisiert, die ganz ausschließlich die optisch-darstellerischen Grundlagen dieser beiden Stilepochen bezeichnen sollen: »Die Ausbildung der Linie und die Entwertung der Linie zugunsten des Flecks (linear-malerisch); die Ausbildung der Fläche und die Entwertung der Fläche zugunsten der Tiefe; die Ausbildung der geschlossenen Form und die Auflösung in die freie, offene Form; die Ausbildung eines einheitlichen Ganzen mit selbständigen Teilen und das Zusammenziehen der Wirkung auf einen oder auf wenige Punkte (bei unselbständigen Teilen); die vollständige Darstellung der Dinge (Klarheit im Sinne des gegenständlichen Interesses) und die sachlich unvollständige Darstellung (Klarheit der Erscheinung der Dinge).«

Diese zehn Kategorien sollen — das muß besonders betont werden — innerhalb unsrer Erörterung, die eine rein begriffsbestimmende sein will, nicht in ihrer empirisch-historischen Berechtigung, sondern nur in ihrer methodisch-philosophischen Bedeutung diskutiert werden[1]. Wir fragen nicht, ob es gerechtfertigt ist, die Entwicklung vom Cinquecento zum Seicento als eine Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, vom Flächenhaften zum Tiefenhaften usw. aufzufassen, sondern wir fragen, ob es gerechtfertigt ist, die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen, vom Flächenhaften zum Tiefenhaften als eine bloß formale zu bezeichnen; wir fragen nicht, ob Wölfflins Kategorien — die hinsichtlich ihrer Klarheit und ihrer heuristischen Zweckmäßigkeit über Lob und Zweifel erhaben sind — die generellen Stilmomente der Renaissance- und Barockkunst zutreffend bestimmen, sondern wir fragen, ob die Stilmomente, die sie bestimmen, wirklich als bloße Darstellungsmodalitäten hinzunehmen sind, die als solche keinen Ausdruck haben, sondern »an sich farblos, Farbe, Gefühlston erst gewinnen, wenn ein bestimmter Ausdruckswille sie in seinen Dienst nimmt.«

II.

1. »Auge« und »Gesinnung«. Wenn Wölfflin zugibt, daß die Art, wie Raffael und Dürer ihre Linien führen, aus ihrer inneren »Gesinnung« verständlich werden kann und daher Ausdruckswert besitzt, dabei aber bestreitet, daß die Tatsache, daß Raffael und Dürer Linien führen (anstatt Flecken nebeneinander zu setzen), auch von einer inneren Gesinnung bedingt sein könnte (nämlich von der gesamten Epoche), und daher auch Ausdruckswert besitzen würde — wenn er die Art, wie

[1] Wir können daher auch nicht darauf eingehen, in welcher Weise Wölfflin die Subsumtion der historischen Erscheinungen unter diese Begriffe vornimmt, es ist, was diese Frage angeht, auf den Vortrag selbst zu verweisen, sowie auf einen Aufsatz im »Logos«, 1913, S. 1 ff. »Über den Begriff des Malerischen«, der auch im »Kunstwart« XXVI, S. 104 ff. abgedruckt ist.

der Künstler des 16. Jahrhunderts die Flächenanordnung gestaltet, die Komposition zu einer geschlossenen Einheit zusammennimmt, die Bildelemente koordiniert und die Form der Objekte vollständig klarlegt, als ausdrucksbedeutsam betrachtet, dabei aber die Tatsache, daß dieser Künstler flächenhaft anordnet statt tiefenmäßig, der Geschlossenheit zustrebt statt der freien Auflösung, koordiniert statt zu subordinieren, und das Vollständige will statt des Andeutend-Unvollständigen, für völlig ausdrucksindifferent erklärt: so beruht diese eigentümlich strenge Trennung von gehaltlichen Ausdrucksmomenten und formalen Darstellungsmomenten letzten Endes auf der Anschauung, daß in dem allgemeinen »Modus« der Darstellung, in ihrer Linearität, ihrer Flächenhaftigkeit, ihrer Geschlossenheit nur eine bestimmte »Optik« sich offenbare, nur ein bestimmtes »Verhältnis des Auges zur Welt«, das von der Psychologie einer Zeit vollständig unabhängig wäre[1]. Ist dem nun aber wirklich so? Dürfen wir wirklich sagen, daß es nur das Auge ist, dessen veränderte Einstellung bald einen malerischen, bald einen linearen, bald einen subordinierenden, bald einen koordinierenden Stil hervortreibt? Und wenn wir uns dazu verstehen würden, uns so auszudrücken, d. h. die Möglichkeiten des Linearen usw. optische Möglichkeiten zu nennen, und das, was für die Wahl der einen oder der anderen bestimmend ist, als eine besondere Verhaltungsweise des Auges zu bezeichnen, dürften wir dann wohl dieses »Auge« noch als ein so ganz organisches, so ganz unpsychologisches Instrument betrachten, daß sein Verhältnis zur Welt vom Verhältnis der Seele zur Welt grundsätzlich unterschieden werden könnte?

Diese Fragestellung deutet bereits auf den Punkt, wo eine Kritik der Wölfflinschen Lehre einzusetzen hat. — Die Begriffe des »Sehens«, des »Auges«, des »Optischen« haben keinen absolut eindeutigen Sinn, sondern sie können im Sprachgebrauch der Einzelwissenschaften in zwei verschiedenen Bedeutungen verwandt werden, die innerhalb einer methodologischen Untersuchung natürlich streng geschieden werden müssen: in einer eigentlichen und in einer übertragenen. In der streng gefaßten Bedeutung des Wortes ist das Auge das Organ, das dem Menschen eine zunächst nur subjektiv empfundene, dann aber durch eine Beziehung des Empfundenen auf die apriorische Anschauung des abstrakten Raumes objektivierte »Wirklichkeit« schenkt, deren Wahrnehmung als optisches Erlebnis oder Sehen bezeichnet werden kann. Wer diesen, physiologisch-objektiven, Begriff des Sehens seiner Besinnung zum Grunde legte, der würde in der Tat mit vollem Recht behaupten dürfen, daß das Sehen einer »unteren«, diesseits alles Ausdruckshaften liegenden Sphäre der künstlerischen Betätigung angehöre, und mit Gefühl oder Temperament nicht das mindeste zu tun habe — denn es geschieht nur durch παθήματα τῆς φύσεως, durch Kurz- oder Weitsichtigkeit, Astigmatismus oder Farbenschwäche, daß das Gesichtsbild des einen von dem des anderen verschieden ist; aber ein solcher müßte dann auch zugeben, daß das Sehen in diesem Sinne bei der Ausbildung eines Stiles überhaupt keine Rolle spielt: das Auge als Organ, das nur formaufnehmend, nicht formbildend wirkt, weiß nichts von »malerisch«, nichts von »flächenmäßig«, nichts von »geschlossener« oder »offener« Anschauungsform. Das Sehen in des Wortes unübertragener Bedeutung liegt diesseits allen Ausdrucks, aber auch diesseits dessen, was Wölfflin »Optik« nennt.

Es ist daher auch völlig zweifellos, daß die Begriffe des Sehens, des Auges, oder des Optischen, wo sie bei Wölfflin uns begegnen, in diesem ihrem eigent-

---

[1] ». . . nicht, weil die Gefühlstemperatur sich geändert hat, sondern weil die Augen sich geändert haben«.

». . . die allgemeine optische Form . . . Diese Form hat ihre eigene Geschichte«.

lichen Sinne nicht verstanden werden können; er ist bestimmt unendlich fern von der Behauptung, daß die Künstler des 17. Jahrhunderts durchweg eine anders konstruierte Netzhaut oder eine anders geformte Linse besessen hätten, als die des 16., und er würde sicher nicht bestreiten, daß das rein physiologisch Wahrgenommene — der Photographie vergleichbar — von vornherein weder linear noch malerisch, weder flächenhaft noch tiefenmäßig ist, sondern daß es, wie er selbst sich ausdrückt, erst auf eine lineare oder malerische, flächenhafte oder tiefenmäßige »Form gebracht wird«. Was aber heißt nun das: ein Gesehenes auf eine Form bringen? Wer ist imstande, die — im Sinne des Ästhetischen — noch völlig ungeformte Gegebenheit eines Wahrnehmungsorgans im Sinne eines diesem Wahrnehmungsorgan selbst ganz fremden künstlerischen Formschemas zu interpretieren? Die Antwort kann nur eine sein: die Seele. Und damit hat die in ihrer sprachlichen Prägnanz zunächst so überzeugende Antithese: hie Gesinnung, dort Optik, hie Gefühl, dort Auge — aufgehört, eine Antithese zu sein. So gewiß die Wahrnehmungen des Gesichts nur durch ein tätiges Eingreifen des Geistes ihre lineare oder malerische Form gewinnen können, so gewiß ist die »optische Einstellung« streng genommen eine geistige Einstellung zum Optischen, so gewiß ist das »Verhältnis des Auges zur Welt« in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges. Wenn aber somit das, wodurch bestimmt wird, ob eine Epoche linear oder malerisch, flächenhaft oder tiefenhaft, koordinierend oder subordinierend »sieht«, de facto nicht ein bestimmtes Verhalten des Auges, sondern der Seele ist, dann muß schon in der bloßen Tatsache, daß ein Stil sich für die eine oder die andere dieser beiden Formungsmöglichkeiten entscheidet, das Verhalten der Seele (und was anders als ein Verhalten der Seele ist es, was wir mit Temperament, Gesinnung oder Gefühl bezeichnen?) in die Erscheinung treten [1]). So darf denn als erwiesen gelten, daß die für eine Kunstepoche typische Darstellungsart, die Linearität oder die Fleckenhaftigkeit, die flächen- oder tiefenmäßige Kompositionsweise, und vollends gar die Geschlossenheit oder die Gelöstheit der Gesamtanordnung [2]), trotz ihrer intersubjek-

---

[1]) So hat ja Wölfflin selber festgestellt (in dem zit. Logosaufsatz), daß sich in der malerischen Darstellungsweise z. B. eine völlig andere Auffassung von der Objektivität der Außenwelt offenbart, als in der linearen, was doch sicher über das bloß Optische erheblich hinausgreift.

[2]) Es ist hier anzumerken, daß die Ausdrucksindifferenz der geschlossenen und frei-offenen Form von Wölfflin selbst nicht ohne Bedenklichkeit und Neigung zu einem Kompromiss behauptet wird: »Es ist nun freilich nicht zu leugnen, daß eine ‚freie' Komposition von vornherein als anderen Geistes erscheint als eine strengere und geschlossenere und daß also hier der Verdacht naheliegt, es sei bei jeder derartigen Verschiebung ein Ausdruckswille im Spiel. Allein darauf kommt es ja nicht an, was für einen Eindruck wir rückschauend von der einen Darstellungsart im Gegensatz zur anderen empfangen: für das 17. Jahrhundert war die freie Art so sehr der allgemeine Darstellungsmodus geworden, daß er an sich keine bestimmte Farbe mehr hatte, d. h. nicht im Sinne eines bestimmten Ausdrucks wirken konnte. Was natürlich nicht ausschließt, daß auch innerhalb dieses Stils möglich war, gewisse ganz freie Kompositionsformen ausdrucksmäßig zu verwenden.« Wir möchten dazu noch folgendes sagen dürfen: daß die Epoche, die sich eines bestimmten Darstellungsmodus bediente, sich selbst der Ausdruckshaftigkeit desselben nicht bewußt war, beweist nichts dagegen, daß er ausdruckshaft ist; denn wir haben es nicht mit dem empirischen Subjekt, das eine Kunst machte oder für das sie gemacht wurde, zu tun, sondern mit der Kunst selbst, nicht mit

tiven Verbindlichkeit nicht leere Form ist, sondern einen bestimmten eigenen Ausdruckswert besitzt. Als generelles Stilmoment unterscheidet sie sich von den individuellen (der Härte oder Geschmeidigkeit der Linie, der Massigkeit oder Lockerheit der Fleckensysteme usw.) zwar dadurch, daß sie nicht das persönliche Gefühl eines einzelnen Individuums, sondern nur die überpersönliche Gesinnung einer ganzen Epoche offenbaren kann, aber dieser Unterschied ist nur ein Unterschied des Umfangs und des Grades, nicht des Wesens: die Darstellungsmodi sind der undifferenzierte Ausdruck einer großen Pluralität, aber sie sind Ausdruck.

Die Unterscheidung zwischen ausdrucksleeren und ausdrucksbedeutsamen Stilmomenten erweist sich also als eine dialektische: sie beruht im Grunde auf einem unbewußten Spiel mit zwei verschiedenen Bedeutungen des Begriffes »Sehen«. Die übertragene Ausdrucksweise: von einer Kunst, die Gesehenes im Sinne des Malerischen oder Linearen ausdeutet, zu sagen, daß sie linear oder malerisch sieht, nimmt Wölfflin sozusagen beim Wort, und hat — indem er nicht berücksichtigt, daß, so gebraucht, der Begriff gar nicht mehr den eigentlich optischen, sondern einen seelischen Vorgang bezeichnet — dem künstlerisch-produktiven Sehen diejenige Stellung angewiesen, die dem natürlich-rezeptiven gebührt: die Stellung unterhalb des Ausdrucksvermögens. In Wahrheit aber hat das Sehen entweder mit den expressiven Tendenzen der Kunst wirklich nichts gemein, weil es die Gegenstände des schöpferischen Prozesses nur gibt, nicht formt — dann kann es aber aus demselben Grunde überhaupt keinen Einfluß auf den Stil besitzen; oder es besitzt diesen Einfluß, weil es die Gegenstände des schöpferischen Prozesses nur formt, nicht gibt, dann ist es aber eine mehr-als-optische Betätigung, deren Eigenart in ihrem Erzeugnis notwendigerweise zum Ausdruck kommen muß.

2. »Form« und »Inhalt«. Mit der Distinktion zwischen ausdrucksbedeutsamen und nicht ausdrucksbedeutsamen Stilmomenten beantwortet sich für Wölfflin auch die berühmte Frage nach der Begrenzung der Begriffe »Form« und »Inhalt«. Inhalt ist ihm das, was selbst Ausdruck hat — Form das, was dem Ausdruck bloß dient; Inhalt die Gesamtheit dessen, was durch die Kategorien der »optischen Möglichkeiten« nicht getroffen wird, d. h. die »besondere Schönheitsempfindung«, der »besondere Grad von Naturalismus« und (wie wir hinzufügen dürfen, da ja die Linienführung, die Flächendisposition usw. in ihrer spezifischen Eigenart auch von Wölfflin als ausdrucksbedeutsam anerkannt wird) das besondere Bewegungs-, Raum- oder Farbgefühl eines Künstlers oder einer Epoche — Form der allgemeine Darstellungsmodus, mit dessen Hilfe diese mehr oder minder individuellen Tatbestände gleichsam nur mitteilbar gemacht und dem Betrachter dargeboten werden. — Es ist ohne weiteres klar, daß wir, die wir im vorigen die Ausdrucksindifferenz der Darstellungsmodi nicht zugeben konnten, auch hier Einwände machen müssen und Wölfflins Unterscheidung zwischen Form und Inhalt nur mit besonderen Vorbehalten werden anerkennen dürfen.

---

dem, was die Hervorbringungen der Menschen beabsichtigen und im Augenblick erreichen, sondern — gleich dem Erkenntnistheoretiker — mit dem, was in ihnen liegt: eine unwillkürliche Geste kann ohne eine Spur von Ausdrucksabsicht eminent ausdrucksvoll sein, und wenn wir nur das, was ein Künstler und seine Zeitgenossen selbst als ausdrucksbedeutsam vorstellten, als ausdrucksbedeutsam anerkennen wollten, so müßten wir auch die individuelle Formgebung (Linienführung, Fleckanordnung usw.), deren expressiver Wert in früheren Zeiten sowohl dem Publikum als namentlich den Künstlern höchst selten zum Bewußtsein gekommen ist, in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle als ausdrucksindifferent betrachten.

Wenn Wölfflin sagt: »Es können ganz verschiedene Inhalte in einem gemeinsamen Modus zur Erscheinung kommen: nur die darstellerischen Möglichkeiten einer Zeit sollen damit umschrieben sein«, so ist dieser Satz in seiner Einschränkung auf die Kunsterzeugnisse »einer Zeit« durchaus berechtigt. Allein wenn Wölfflins Lehre Geltung haben sollte, so dürfte er nicht nur in dieser Einschränkung berechtigt sein: Wäre es richtig, daß der Modus der Darstellung »an sich farblos Farbe, Gefühlston erst gewönne, wenn ein bestimmter Ausdruckswille ihn in seinen Dienst nähme« — müßte es dann dem Ausdruckswillen nicht völlig gleich sein, welchen Modus er ergriffe? Wäre es richtig, daß die allgemein-cinquecentistische Darstellungsform, mit deren linearen Mitteln Dürer und Raffael ihrem Ausdrucksstreben Genüge taten, ebenso wie die allgemein-seicentistische, mit deren malerischen Methoden Rubens und Salvator Rosa das ihrige verwirklichten, nichts anderes wäre, als ein leeres Gefäß, das einen seelischen Gehalt nicht eher birgt, als bis man ihn hineinlegt — müßte man sich dann nicht vorstellen können, daß diese Gefässe vertauschbar wären?

Daß dieser Fall in Wahrheit nicht einmal denkbar ist[1]), gibt uns ein Recht zu der Behauptung, daß sich die persönlich-expressive Tendenz eines Bildkünstlers zu den allgemeinen Formen des Linearen und des Malerischen nicht anders verhält, als die persönlich-expressive Tendenz eines Musikers zu den allgemeinen Formen des Polyphon-Melodischen und des Homophon-Harmonischen[2]). Wie alle Fugen, mag sich auch in ihrem thematischen, rhythmischen, harmonischen Aufbau eine noch so große Verschiedenheit des individuellen Gefühles offenbaren, dennoch nur deshalb, weil sie Fugen sind, in einer Gleichheit ihrer elementarsten Ausdrucks-Geste sich begegnen (so daß Künstler, denen die Fugenform nicht mehr selbstverständlich war, mit vollem Bewußtsein auf sie zurückgriffen, um diese Ausdrucksgeste zu erreichen), — und wie umgekehrt ein Sonatensatz, nur weil er ein Sonatensatz ist, mit einer Fuge auch dann, wenn es möglich wäre, ihn in Thema, Takt und Modulation ihr aufs äußerste anzunähern, dennoch niemals ausdrucksidentisch werden kann: so müssen auch in der Bildkunst zwei in ihrer individuellen Wesensart so grundverschiedene Werke wie Dürers Holzschuher und Raffaels Castiglione nur dadurch, daß beide von den gleichen allgemeinen Formprinzipien beherrscht werden, in einem letzten Sinne ausdrucksverwandt erscheinen, und umgekehrt, wenn Holbein 100 Jahre nach seinem Tode als derselbe hätte wiederkehren und denselben Georg Gisze, nur in der neuen Form des 17. Jahrhunderts, noch einmal hätte porträtieren können, so hätte er nie ein Werk desselben Ausdrucks hervorgebracht.

Damit aber wird es deutlich, wie unendlich weit wir, wenn wir mit Wölfflin alles ausdrucksmäßig Bedeutsame unter den Begriff des »Inhaltlichen« stellen wollen, in der Anwendung dieses Begriffes gehen müssen: so gewiß einerseits — wie beim Holzschuher und beim Castiglione — die gleiche »Form« ausreicht, um völlig verschiedenen Individual-»Inhalten« gleichsam dieselbe Farbe zu verleihen, und so ge-

---

[1]) Was Wölfflin selbst keinen Augenblick verkannt hat; das beweist der Schlußpassus seines Aufsatzes »Über den Begriff des Malerischen«. Allein er hat aus dem Satze: »mit jeder neuen Optik ist auch ein neues Schönheitsideal (scilicet: ein neuer Inhalt) verbunden« nicht die — gleichwohl notwendige — Folgerung gezogen, daß dann eben diese »Optik« streng genommen gar keine Optik mehr ist, sondern eine bestimmte Weltauffassung, die, über das »Formale« weit hinausgehend, die »Inhalte« mit konstituiert.

[2]) Womit aber kein historischer Parallelismus behauptet, sondern nur ein begriffliches Analogieverhältnis konstruiert werden soll.

wiß anderseits — in dem ausgedachten Fall des Georg Gisze — auch die vollkommenste Übereinstimmung aller »inhaltlich«-individuellen Momente nicht genügen würde, um zwei verschieden »geformten« Werken die Ausdrucksgleichheit zu garantieren, so gewiß greift die »Formung« (selbst die denkbar allgemeinste) mit konstitutiver Kraft auf die »Inhalts«-Sphäre über, und so gewiß ist ihre stilistische Bedeutsamkeit bereits den »inhaltlichen« Werten zuzurechnen. Daß Raffael und Dürer ihre Werke auf eine gemeinsame Form bringen konnten, bedeutet letzten Endes, daß sie gewisse intersubjektive, von ihrem Individualbewußtsein gleichsam überdeckte Inhalte gemeinsam hatten; und daß, wie Wölfflin sagt, »der gleiche Inhalt zu verschiedenen Zeiten nicht in gleicher Weise ausgedrückt werden könnte« heißt in Wahrheit, daß ein gleicher Inhalt zu verschiedenen Zeiten überhaupt nicht ausgedrückt werden kann, weil schon die Form, die er in der einen Epoche annimmt, an seinem eigenen Wesen solchen Anteil hat, daß er in der Form einer andern gar nicht mehr er selber wäre. —

Da diese Überlegung uns bestimmen muß, die von Wölfflin vorgeschlagene Unterscheidung von Form und Inhalt fallen zu lassen, so werden wir zu der handwerklicheren, von der Kunstphilosophie freilich keineswegs immer verschmähten [1]) Unterscheidung zwischen Form und Gegenstand zurückzukehren haben, die mit Recht den Begriff der Ausdrucksbedeutsamkeit ganz aus dem Spiele läßt, und mit »Form« einfach das ästhetische Moment dessen bezeichnet, was nicht Gegenstand ist, d. h., was nicht durch einen objektiven Erfahrungsbegriff ausgedrückt werden kann. Dann würde nicht nur die malerische oder lineare, flächenhafte oder tiefenhafte Darstellungsweise im allgemeinen, sondern — im Gegensatz zur Vorstellung des wiedergegebenen Objekts — auch die Führung der Linie, die Anordnung der Flecken, die Komposition der Flächen- oder Tiefenelemente in ihrer individuellen Besonderheit unter dem Begriff der »Form« zu befassen sein; aber gerade auch dann würde sich die von Wölfflin gestellte und erfüllte Forderung: jene generellen Formen von diesen speziellen abzusondern und sie durch eigene kategoriale Bezeichnungen vor denselben auszuzeichnen, als durchaus berechtigt erweisen. Wenn sich auch die allgemeine Form des Linearen oder des Malerischen von der besonderen Form der Linien oder der Flecken nicht wesentlich unterscheidet — da ja auch ihr die Ausdrucksbedeutsamkeit nicht abgeht —, so unterscheidet sie sich davon doch graduell: daß ein Künstler die lineare statt der malerischen Darstellungsweise wählt, bedeutet, daß er sich, meist unter dem Einfluß eines allmächtigen und ihm daher unbewußten Zeitwillens, auf gewisse Möglichkeiten des Darstellens einschränkt; daß er die Linien so und so führt, die Flecken so und so setzt, bedeutet, daß er aus der immer noch unendlichen Mannigfaltigkeit dieser Möglichkeiten eine einzige herausgreift und verwirklicht. Die besondere (Individual)-Form ist also sozusagen die Aktualisierung und Differenzierung der allgemeinen, die daher als die potentielle Form für ein Kunstwerk von der aktuellen Form eines Kunstwerks scharf unterscheidbar ist, und deren einzelne Momente mit vollem Recht in ein besonderes Kategoriensystem eingeordnet werden können. Und auch darin wird Wölfflin beizustimmen sein, daß es die erste Aufgabe der Kunstgeschichte sein müßte, diese Kategorien aufzudecken und auszubilden. Wie die Musikgeschichte — denn auch für die gegenstandslose Tonkunst, die ganz Form, dabei jedoch ganz Ausdruck ist, gilt der Unterschied zwischen allgemeiner potentieller und besondrer aktueller Form —, noch ehe sie Individualitäten charakterisiert, die melodische und harmonische Kunstform als solche mit ihren verschiedenen

[1]) Etwa: Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, 1908, S. 60 ff.

Unterarten (Fuge, Oratorium, Sonate, Symphonie usw.) in ihrem Wesen und in ihrer Entwicklung zu begreifen versuchen wird, so wird auch die Geschichte der bildenden Kunst allererst die allgemeinen »darstellerischen Möglichkeiten« der verschiedenen Stilepochen festzustellen und auf immer klarere und feinere Begriffe zu bringen haben; sie wird dabei aber nie vergessen dürfen, daß die Kunst, indem sie sich für die eine dieser Möglichkeiten entscheidet und dadurch auf die anderen verzichtet, sich nicht nur auf eine bestimmte Anschauung der Welt, sondern auf eine bestimmte Weltanschauung festlegt.

Schluß.

Die Lehre von einer doppelten Wurzel des Stils kann also — wenn wir zum Schluß unsre Ergebnisse zusammenfassen — nicht wohl aufrecht erhalten werden. Das individuelle Ausdrucksstreben, das den einzelnen Künstler zu einer nur ihm eigentümlichen Formgebung und zu einer persönlichen Auffassung oder Bestimmung des Gegenstandes führt, äußert sich zwar in allgemeinen Formen, aber diese selbst sind ihrerseits nicht weniger aus einem Ausdrucksstreben hervorgegangen: aus einem der ganzen Epoche gewissermaßen immanenten Gestaltungs-Willen, der in einer grundsätzlich gleichen Verhaltungsweise der Seele, nicht des Auges, begründet ist. Der Satz, daß die »Optik« des 17. Jahrhunderts eine malerische, tiefenmäßige usw. war, klingt zwar, als weise er in dieser »Optik« etwas nach, woraus hervorgeht, daß das 17. Jahrhundert malerisch und tiefenmäßig darstellen mußte; in Wahrheit aber besagt er nichts weiter, als daß das 17. Jahrhundert malerisch und tiefenmäßig darstellte: er enthält die Formulierung, nicht die Begründung der zu untersuchenden Tatsachen. Mit anderen Worten: daß die eine Epoche linear, die andere malerisch »sieht«, ist nicht Stil-Wurzel oder Stil-Ursache, sondern ein Stil-Phänomen, das nicht Erklärung ist, sondern der Erklärung bedarf. Es ist nun gewiß nicht zu leugnen, daß bei so allumfassenden Kulturerscheinungen eine wirkliche Erklärung, die in der Aufzeigung einer Kausalität bestehen müßte, wohl niemals möglich ist; sie würde eine so tiefe zeitpsychologische Einsicht, und zugleich eine so große innere Unbeteiligtheit voraussetzen, daß weder die Herbeiziehung und Ausdeutung kulturgeschichtlicher Parallelen, noch auch die mit dem Geist der verschiedenen Epochen sich gleichsam identifizierende »Einfühlung« jemals zum Ziele führen dürfte. Allein, wenn die wissenschaftliche Erkenntnis deshalb die historischen und psychologischen Ursachen der allgemeinen künstlerischen Darstellungsformen nicht aufzuzeigen vermag, so müßte es um so mehr ihre Aufgabe sein, den methistorischen und metapsychologischen Sinn derselben zu erforschen, d. h. zu fragen, was es — von den metaphysischen Grundbedingungen des Kunstschaffens aus betrachtet — bedeute, daß eine Epoche linear oder malerisch, flächenhaft oder tiefenhaft darstellt; der Möglichkeit aber, diese unendlich fruchtbare Frage auch nur zu stellen, würde sich die Kunstbetrachtung selbst berauben, wenn sie in den großen darstellerischen Phänomenen, anstatt sie als die ausdrucksvollen Auswirkungen des Geistes aufzufassen, die sozusagen naturgesetzlich determinierten und daher in keiner Weise mehr deutbaren Modalitäten des Sehens erblicken wollte.

Besprechungen.

Antonin Prandtl, Über die Auffassung geometrischer Elemente in Bildern. Eine methodologische Untersuchung zur Kunstgeschichte und Ästhetik. Fortschritte der Psychologie und ihrer Anwendungen. Herausgegeben von Karl Marbe. Teubner, Leipzig 1914. II. Bd. V. Heft (S. 255 bis 301).

Von Komposition im Sinne einer irgendwie geometrisch-regelmäßigen Anordnung ist fast in jeder Beschreibung eines Figurenbildes die Rede. Wo eine solche Regelmäßigkeit fehlt, wird wenigstens die Abwesenheit einer entschiedenen »Tektonik« erwähnt und zur Charakteristik benutzt. In der kunstgeschichtlichen Literatur spielt der Begriff der Komposition zur Bezeichnung einzelner Perioden eine große Rolle. Es gilt daher, über gewisse Bedenken klar zu werden, durch die möglicherweise der wissenschaftliche Charakter aller dieser Bemühungen in Frage gestellt wird. Da man sich, z. B. bei der Konstatierung einer Mittelachse, nicht auf etwas berufen kann, was durch eine wirklich vorhandene Linie dargestellt ist, muß man sich auf den eigenen Eindruck verlassen. Was gibt mir aber die Gewißheit, daß ein anderer vor demselben Bilde denselben Eindruck erlebt? Ich kann mir ja schließlich viele Linien in dem Bild gezogen denken, und alles wäre Willkür. Stilanalytische Untersuchungen entbehren daher sehr oft derjenigen Allgemeingültigkeit, die ein wissenschaftliches Verfahren voraussetzen müßte. Die Psychologie erhebt sich gegen die Kunstgeschichte, um ihr das Unwissenschaftliche ihres bisherigen Verfahrens zu beweisen und ein neues Verfahren an die Hand zu geben. Dieses neue, wissenschaftliche Verfahren besteht — in der Stimmensammlung bei der Mehrheit, einer Mehrheit freilich, die nur unter den gebildeten Ständen gesucht werden darf. Die Auffassungsweise der Mehrheit entscheidet; nur so ist uns die Möglichkeit gegeben, uns von den Zufälligkeiten der individuellen Auffassung zu befreien und zu einer allgemeingültigen Auffassung zu gelangen. Die Auffassung dieser Mehrheit, nicht die eines Einzelnen, muß Gegenstand der kunstgeschichtlichen Untersuchung sein, wenn man darüber hinauskommen will, mehr oder minder willkürliche Meinungen vorzutragen.

Die Methode, die alles ausschließlich Individuelle in der Auffassung zu beseitigen gestattet, ist die experimentelle. Prandtl legt die Ergebnisse einer im psychologischen Institut der Universität Würzburg entstandenen Untersuchung vor, bei der er eine Anzahl photographischer Nachbildungen italienischer Heiligenbilder seinen Versuchspersonen vorlegte mit der Aufforderung, das Gerüste der Komposition, ihre dominierenden Züge anzugeben. Die Hauptlinien wurden mit Bleistift eingezeichnet und ein Protokoll aufgenommen. Es ergab sich, daß Zufälligkeiten und typische Gewohnheiten sehr verschiedene Auffassungen veranlaßten. Eine Versuchsperson z. B. findet auch in einem Bilde von Luini mit ausgesprochener Mittelachse keine mittlere Senkrechte, eine andere neigt zu Kurven, eine dritte mehr zu geraden Linien; manche betonen das Gleiche, manche das Ungleiche und Unregelmäßige usw. Trotzdem, meint Prandtl, muß diesen subjektiven Tendenzen

auch eine objektive Nötigung gegenüberstehen, trotz aller Auffassungen auch das Bild irgendwie zu Worte kommen, denn wir trennen ja die subjektivere von der objektiveren Auffassung. Es handelt sich also darum, ein Kriterium dieser Objektivität zu finden. Als dieses Kriterium kommt für den Verfasser nur »die Übereinstimmung der Mehrzahl aller Beobachter in Betracht«. Dies wird damit begründet, daß diejenigen Linienzüge im Aufbau einer Komposition, für die sich das allgemeine Urteil entscheidet, zweifellos die sind, die sich der Beobachtung vor allem aufdrängen. Bei der Auffassung der Grundzüge einer Komposition handelt es sich um einen Auffassungsakt relativ elementarer Natur, der nicht notwendig den Charakter eines ästhetischen Erlebens tragen muß. Die Vertikalität einer räumlichen Gestalt haftet ihr ähnlich wie ihre Farbe an, nur verständigen wir uns leichter über Farben als über Richtungen. Schließlich entscheidet aber hier wie dort die Auffassungsweise der Mehrheit, »der wir Rechnung zu tragen pflegen, wenn wir von den Eigenschaften der Dinge reden«. —

Prandtls sorgfältige Arbeit besitzt zweifellos ein gewisses Verdienst. Ihr Mangel liegt in einer ungenügenden methodischen Besinnung. Der Verfasser ist sich über die doppelte Bedeutung, die der Begriff der Objektivität annehmen kann, nicht klar. Objektivität kann in der Tat als Übereinstimmung mit dem Urteil der Mehrheit definiert werden, sie bedeutet dann soviel wie Allgemeingültigeit und kann somit durch eine experimentelle Untersuchung festgestellt werden. Was die meisten sehen, das ist eben. Die Auffassung ist objektiv, die in den meisten Zügen mit der Auffassung anderer übereinstimmt. Aber Objektivität kann doch auch Übereinstimmung mit dem Gegenstand bedeuten. Der Einwand von psychologischer Seite wird sein: aber wie kennen wir denn den Gegenstand als in irgend einer Auffassung? Ist es da nicht sicherer, sich auf eine schematische, durchschnittliche Auffassung zu verlassen, als auf irgend eine individuelle, ja führt nicht überhaupt der einzige Weg zum Objekt durch die Auffassung der Subjekte? Der Irrtum, der Prandtls Arbeit zugrunde liegt, ist typisch; wäre seine Anschauung richtig, so könnte die Kunstwissenschaft von nun an nur noch experimentell betrieben werden, die Bestrebungen, denen auch diese Zeitschrift dient, wären als ein Irrtum erwiesen. Es kommt nun darauf an, ob sich der Begriff einer Objektivität, deren Kriterium nicht die allgemeine Übereinstimmung, sondern die Erkenntnis des Gegenstandes ist, rechtfertigen läßt.

Prandtl selbst gibt zu, daß gewisse objektive Nötigungen, so und nicht anders aufzufassen, in jeder Komposition liegen. Sein Vorurteil ist, um diese für die Auffassung herrschenden Züge festzustellen, bedürfe es unter allen Umständen den Umweg über eine große Zahl von Beurteilern. Liegen aber wirklich schon im Objekte gewisse Forderungen, dann wird ein Auge, das gelernt hat zu sehen, diesen Forderungen auch nachkommen. Mögen die wirklich gefällten Urteile dann auch ziemlich weit auseinandergehen — die eine Auffassung ist trotzdem richtiger als die andere. In der Schule von Athen sind eben gewisse Linien vorherrschend; es mag im Einzelnen Zwistigkeiten geben, ob diese Linie noch aufgenommen werden soll oder nicht, oder über den Verlauf einzelner Kurven — das Grundgerüst der Komposition wird jedenfalls immer, auch ohne experimentelle Untersuchung, einwandfrei festgestellt werden können. Sollten sich Diskrepanzen ergeben, so ist doch immerhin eine Diskussion über die richtige Auffassung möglich. Dabei wird dann auch der Historiker, der die Auffassungsweise eines bestimmten Künstlers oder eines bestimmten Jahrzehnts genau kennt, ein entscheidendes Wort mitzusprechen haben. Der Verfasser gibt zwei verschiedene Kompositionschemata der Schule von Athen wieder, die er nach Beschreibungen hergestellt hat. Dabei

tut er E. Everth unrecht, wenn er dessen Beschreibung (Monatsheft für Kunstwissenschaft, Bd. V, 1912, S. 224 ff.) einfach für eine Beschreibung der Komposition hält. Everth kam es auf den Zusammenhang von Bildformat und Komposition an, er hob also nur die für diesen Zweck bedeutungsvollen Linien hervor. Das Beispiel, auf das Prandtl alle seine Folgerungen aufbaut, ist also unglücklich gewählt. Jedermann, der Raffael kennt, sieht auf den ersten Blick, welche der beiden Zeichnungen die einzig richtige ist. Das Problem ist also gar nicht so groß, und der Umweg über die Massenbefragung überflüssig. Daß Prandtl bei dem Bilde von Fra Bartolommeo (Thronende Madonna mit Heiligen, Uffizien), von dem er mehrere Skizzen mitteilt, ein verhältnismäßig günstiges Durchschnittsresultat erhalten hat (es ist noch keineswegs vollkommen), halte ich geradezu für einen glücklichen Zufall.

Die Objektivität, die auf experimentellem Wege zu ermitteln ist, ist lediglich eine Objektivität (Allgemeinheit) der Auffassungen. Aber nicht jede Auffassung ist berechtigt, zu dem endgültigen Resultat überhaupt mitzuwirken. Das Objekt ist stärker, als der Psychologe annimmt. Wäre er vertrauter mit den Werken, er würde die »objektive Nötigung« nicht unterschätzen. Zu einer Untersuchung wie der vorliegenden gehört eine gewisse Kunstfremdheit. Die Belehrung, die Prandtl der kunstgeschichtlichen und ästhetischen Forschung erteilt, ist überflüssig. Es gibt für uns sicherere Methoden, als die Befragung einer inkompetenten Allgemeinheit: die Befragung des Gegenstandes.

Berlin. Alfred Baeumler.

Fritz Münch, Erlebnis und Geltung. Eine systematische Untersuchung zur Transzendentalphilosophie als Weltanschauung. Berlin 1913. Ergänzungsheft Nr. 30 der Kantstudien. 188 S.

Es ist eine charakteristische Eigenart der modernen, von Kant ausgehenden Erkenntnistheorie, daß sie nicht nur eine Theorie des Naturerkennens geben will. Auch Geschichte und Ethik, Religionsphilosophie und Ästhetik sollen auf ein neues Fundament gestellt werden. In den Schulen Cohens und Rickerts hat man sich mit besonderer Liebe der Ästhetik angenommen. Von Rickert ist auch der vorliegende Versuch sachlich in hohem Grade beeinflußt. Da das Ästhetische nur nebenbei behandelt wird, muß eine kurze Andeutung des Inhalts mit besonderer Berücksichtigung des ästhetischen Problems genügen. Für die neuesten Strömungen in der philosophischen Ästhetik ist Münchs Buch durchaus charakteristisch.

Die entscheidende Tat der modernen Erkenntnistheorie ist, daß sie nicht von den Begriffen Subjekt und Objekt, sondern von den Begriffen Form und Inhalt ihren Ausgang nimmt. Wer aus »Vermögen« des Subjekts dessen Beziehung zu logischen Gebilden begreiflich zu machen sucht, setzt diese dabei immer schon als logisches *prius* voraus. Das erste ist der Sinn. Die transzendentale Problemstellung geht nicht aus vom Erkennen als einem Tun des Subjekts, sondern von der Erkenntnis als Sinngefüge. Die Analyse findet zunächst kein Subjekt und dessen Funktionen, sondern nur »Inhalte in Zusammenhangsformen« vor. Das kritische Geschäft besteht darin, die Zusammenhangsformen dieser Sinngefüge herauszustellen. Es gibt sinnvolle Sätze (in der Wissenschaft), sinnvolle Handlungen (in der Moral), sinnvolle Werke (in der Kunst). Als Grenzidee für alle wissenschaftliche Begriffsbildung dient der Gedanke einer bloßen Erlebniswelt. Das Erlebnis, »stumm geboren und unaussagbar«, ist das Bestimmbare; nur in Beziehung auf etwas Konstituierendes kann es überhaupt Material heißen. Die Idee einer völlig formlosen Erlebniswelt ist nichts als ein erkenntnistheoretisches Konstruktionsgebilde. Die Welt von Hinz und Kunz ist ebensogut schon geformt, wie die Welt

des Naturforschers. Nur der Beziehungspunkt der Formung (Synthese) ist beide Male ein anderer. Diese Beziehungspunkte sind nämlich Werte von verschiedener Dignität. Die Philosophie schafft diese Werte nicht, sondern hebt sie nur aus den historisch vorliegenden Kulturen ins Bewußtsein. Die erzeugenden Werte der Kulturgebiete Wissenschaft, Moral und Kunst heißen »rein«. Die theoretischen, ethischen und ästhetischen Grundwerte ergeben nun bei ihrer Anwendung auf das Material je ein Kategoriensystem, das den Inhalt zu theoretischen, ethischen und ästhetischen »Sinninhaltlichkeiten« oder »konkreten Gültigkeiten« konstituiert, diese dienen dann einem entsprechenden Subjektsverhalten zur regulierenden Norm. Grundwert und Kategorien zusammen bestimmen die wissenschaftliche Begriffsbildung; den Grundwerten entsprechend gibt es naturwissenschaftliche, historische, ethische, ästhetische und religiöse »Begriffe«. Demselben Material gegenüber sind für den Standpunkt des erkenntnistheoretischen Idealismus mehrere geltende Synthesen möglich. Die »künstlerische Wirklichkeit« tritt als eine Synthese *sui generis* neben die theoretische in Beziehung auf dasselbe Material. Beide sind erkenntnistheoretisch (d. i. geltungstheoretisch) prinzipiell gleichwertig. Die wissenschaftliche Wirklichkeit ist nur ein Sinnzusammenhang neben andern.

Am Begriff der künstlerischen Wirklichkeit wird dies als einem Beispiel erläutert. Auch die Wirklichkeit, wie sie der Künstler meint, will wahr sein. Gibt es demnach eine doppelte Wahrheit? Ist von einer Folge Töne, die das Programm als eine Symphonie Beethovens bezeichnet, das wahr, was der Physiker davon sagt, oder was der Künstler damit meint? Beides gilt, das eine ist theoretisch, das andere ästhetisch gültig. Der ästhetische Sinnzusammenhang ist so wenig ein bloßes Phantasiegebilde wie der theoretische. Derselbe Inhaltskomplex wird das eine Mal in das Beziehungssystem Kunst, das andere Mal in das Beziehungssystem Erfahrungswissenschaft eingestellt. »Eine Symphonie Beethovens untersteht als Klanggebilde restlos den physikalischen Gesetzen der Akustik, sie untersteht aber ebenso als Kunstwerk den Gesetzen der ästhetischen Sinnsynthese: ästhetische Sinnsynthese und physikalische Sinnsynthese stören sich nicht im mindesten.« Das Gegenständliche stammt nicht aus der Erlebnis-, sondern aus der Geltungssphäre. Nur so wird begreiflich, daß es zwei Wissenschaften von demselben Objekt geben kann.

Die künstlerische Wirklichkeit greift durch die anschauliche Welt hindurch die Erlebniswelt selbst. Gebunden an die Idee »künstlerische Synthesis« nimmt sie an ihr eine Sinnsynthese *sui generis* vor. Die Erfahrungswissenschaft faßt das Gegenständliche der anschaulichen Welt in theoretischen Urteilen, die Kunst eine gegenständliche Synthese isolierter Momente der Erlebniswelt in ästhetischen Werken, die Moral eine gegenständliche Synthese der Gefühle und Wollungen gegenüber deren biologischen Verkettungen in ethischen Handlungen. Es ist ein Verdienst des Impressionismus, den Künstler von der Einstellung auf das empirisch vorgefundene Weltbild, die biologisch orientierte Inhaltssynthese befreit zu haben. Er hat gelehrt, vom Wissen um die Dinge zum Erlebnis zurückzugehen. Neben die Forderung des Impressionismus tritt aber die expressionistische: Bildeinheit! Die impressionistisch erfaßten *Data* des Erlebnisses müssen in die spezifisch ästhetische Geltungsform (Synthesis) gebracht werden. Diese braucht sich aber um deren empirische Synthese, das Weltbild von Hinz und Kunz, nicht zu kümmern. Ästhetisch wirklich und wesentlich ist für sie das, was der Geltungseinheit Kunst dient; das aber muß sich mit dem, was wissenschaftlich wirklich und wesentlich ist, keineswegs decken. — Die neue Bewegung in der Kunst hat damit ihre philosophische Begründung gefunden. — Die spezifisch ästhetische Synthesis

ist der »ästhetische Gegenstand« (wohl zu unterscheiden von dem Inhalt des Kunstwerks). Weder der behauene Marmorblock, noch das, was in irgend einem Subjekt (Künstler oder Beschauer) vorgeht, ist der Gegenstand. Dieser »west« als ästhetische Sinneinheit ebenso in sich selbst wie irgend eine wissenschaftliche Sinneinheit, z. B. der Satz $2 \times 2 = 4$.

In der Philosophie als Wissenschaft hat auch bezüglich ethischer oder ästhetischer Fragen eine bloße Gefühlsverschwommenheit keinen Platz, die Transzendentalphilosophie der Kunst hat die »verdammte Pflicht und Schuldigkeit«, auch in ästhetischen Fragen über bloßes schöngeistiges Gerede und pathetische Predigt hinaus die begriffliche Struktur der ästhetischen Werte »genau so zu untersuchen, als ob es sich um Planetenbewegung oder Kristallbildungen handelt«. Es gibt nicht nur theoretische, sondern auch ästhetische Begriffe (»Prinzipien des bestimmten Sinnzusammenhangs einer bestimmten Inhaltsmannigfaltigkeit«) im strengen Sinne des Wortes. —

Das geistreich und temperamentvoll geschriebene, durch eine etwas üppig wuchernde Terminologie zu sehr beschwerte Buch führt in öfteren Wiederholungen mit großer Ausschließlichkeit eigentlich nur wenige Gedanken durch. Diese Gedanken sind kaum neu; nach Rickerts, Windelbands und Euckens Forschungen lagen sie in der Luft. Immerhin ist ihre klare Formulierung ein Verdienst. Einen wirklichen Fortschritt bedeutet Münchs Buch nicht. Es bleibt zu sehr im allgemeinen stecken. Das Ganze ist mehr eine Werbe- und Bekenntnisschrift, als eine strenge Untersuchung. Die Forderung von »Begriffen«, der wir von ganzem Herzen zustimmen, ist von dem Verfasser selbst leider nicht überall erfüllt worden. Er selbst wird manchmal pathetisch und steigt zu tief in die Erlebniswelt hinab. Eine theoretische Abhandlung verträgt die Sprache des Dichters nicht, auch dann nicht, wenn es sich um die Transzendentalphilosophie als Weltanschauung handelt. Die Philosophie muß sich hüten, erbaulich sein zu wollen.

Bei Problemen, die so sehr in die Tiefe reichen, ist eine Kritik nur andeutungsweise möglich. Da scheint es zunächst, als überspannte der Verfasser die Grundgedanken des transzendentalen Idealismus etwas zu sehr. Das Nacherleben der ungeheuren Wendung, die durch die »kopernikanische Tat« herbeigeführt wird, ist leicht geeignet, den Blick für alles andere momentan zu schließen. Wer aber diese Wendung einmal vollzogen hat, der muß allmählich auch wieder zur Welt zurückzufinden wissen. Die ersten grundlegenden Erörterungen sind vorhanden; jetzt gilt es, die Fruchtbarkeit der neuen Methode zu zeigen, ihre Anwendbarkeit auf das allzu leicht verachtete »Material« zu beweisen. Münchs Buch schwelgt im Selbstgenuß der Methode. Wir wissen wohl, daß die neue Methode zunächst nur vorhandenes begründen will. Aber gerade in den Geisteswissenschaften, zu deren Begründung sie hauptsächlich nötig war, gibt es noch so viele Desiderate, mangeln noch an so vielen Stellen feste »Begriffe«. Diese Begriffsbildung wird uns zunächst am Herzen liegen müssen. Man beweist die Richtigkeit methodischer Grundgedanken durch nichts besser als durch ihre Anwendung.

Mit dem Umstand, dass man sich heute allzuviel mit den Grundlagen beschäftigt, hängt eine gewisse Verachtung der Empirie, des bloßen »Stoffes« zusammen. Das gibt ein polemisches Element, welches aus systematischen, also unpopulären Erörterungen allmählich verschwinden dürfte. Derjenige, für den die Grundgedanken des transzendentalen Idealismus nichts neues mehr sind, wird auch wieder zu einer unbefangeneren Würdigung der »Materie«, der bloßen »Erlebniswelt« gelangen. Der Spontaneität, der Synthesis wird dadurch kein Eintrag getan, daß man anerkennt, auch dasjenige, was geformt wird, enthalte im einzelnen Auf-

forderungen, so und nicht so zu formen. — Eine Frage, die nur gestreift werden kann, ist die nach der Herleitung der Grundwerte. Der Hinweis auf die vorliegenden Kulturen ist offenbar ungenügend. Hier wird ein höheres Prinzip gesucht werden müssen. Ein anderes Problem bildet die Anordnung der Grundwerte. Eine einfache Koordination scheint manchen Bedenken ausgesetzt und bedarf in jedem Fall einer Begründung.

Wie kürzlich bei Meumann müssen wir heute bei Münch den Gebrauch des Begriffes Stil beanstanden. Der Begriff des absoluten Geltens soll in der Ethik zu dem der absoluten Norm, in der Ästhetik zu demjenigen des Stiles werden. Er kann sich nur zu dem der Gestaltung wandeln. Der Stil ist die persönlich oder zeitlich irgendwie modifizierte Gestaltung. Stilgesetze werden von der Kunstgeschichte gefunden, Gestaltungsprinzipien (»Begriffe«) von der Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Berlin. Alfred Baeumler.

Erich Marcks, Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk. Rede, gehalten bei der Gedenkfeier der Hamburger Kunsthalle am 13. März 1914. Leipzig. Quelle und Meyer. 1914. 61 Seiten.

Ein Freund und ein Historiker hat dieses schöne Nachwort zu Alfred Lichtwarks Leben geschrieben. In dreifacher Hinsicht ist uns Lichtwark von Interesse: erstens in seinem Verhältnis zur Kunst, das für eine große Anzahl unserer feinsten Köpfe typisch ist; zweitens in seiner Eigenschaft als Museumsleiter; und drittens als charakteristische Erscheinung des bismarckischen Zeitalters überhaupt. Über eine so reiche geistige Persönlichkeit kann man unter verschiedenen Gesichtspunkten handeln; es ist natürlich, daß die Marcksche Betrachtung den zweiten und dritten Punkt stärker betont als den ersten.

Mit ein paar Strichen ist der Hintergrund gezeichnet. Der neue Reichtum, der materielle Erfolg auf der einen Seite, das Emporstreben der Massen auf der anderen erwecken in dem Geschlecht der Jahre nach dem Kriege von 1870 die doppelte Sehnsucht nach einem neuen Kulturideal und nach einem neuen Halt für die Einzelpersönlichkeit. In dieser Zeit gelangt Lichtwark an die Spitze der Hamburger Kunsthalle. Er brachte beides mit: die starke Vorstellung von einer neuen deutschen Kultur und eine Persönlichkeit. Das Eigenste dieser Persönlichkeit war, immer das Ganze vor Augen zu haben, ins Ganze wirken zu müssen. Bei geistigen Naturen ist das unter uns Deutschen, nebenbei bemerkt, eine seltene Eigenschaft. Wir bleiben leicht im Theoretischen stecken, vergessen leicht das Ganze über einem Teil, die Politik über der Ethik, die Volkswirtschaft über der Kunst. Lichtwark sah sein Tun immer im Gesamtzusammenhang der deutschen Kultur. Er trieb aber, sagt Marcks, unter allen Gesichtspunkten des Allgemeinen, doch stets eine durchaus praktische Politik. Er ist nicht »Kulturpolitiker, nicht Prediger und Prophet *in abstracto* gewesen«. Was er war, ist mit einem vorhandenen Namen nicht zu bezeichnen. Dabei enthält es durchaus keinen Widerspruch, daß der Mann, dem immer das Ganze vorschwebte, so ausschließlich für Hamburg arbeitete, so daß sein Lebenswerk sich mit der Hamburger Kunsthalle beinahe deckt. Aus seinem »festen Feld«, dem Museum, strömte ihm Sicherheit und Kraft. Etwas Wirkliches und Tüchtiges kann man nur auf einem fest umgrenzten Boden leisten (vergleiche Goethes Tätigkeit in Weimar). Der bloße Theoretiker besitzt alles und nichts. Wer aber für Hamburg arbeitet, der arbeitet auch für Deutschland. Stünde in jeder Stadt ein solcher Mann, so wäre die neue Kultur da. Insofern Lichtwarks unmittelbares Wirken freilich auf die Heimat beschränkt blieb, mußte er resignieren. Ein

einzelner kann ein neues Zeitalter nicht heraufführen. Bei der Resignation zu verweilen, war aber Lichtwarks Sache nicht, wenngleich er sie wohl empfunden hat.

Auf unmittelbare Einwirkung war sein ganzes Wesen abgestellt. Theorien, methodische Voruntersuchungen waren seine Sache nicht. Er griff gleich zu, und meistens fügten sich die Dinge willig seiner glücklichen Hand. »Auf die philosophische und religiöse Spekulation blickte er mit Achtung, aber von außen her... stets behielt er den Fuß auf tastbarer Erde.« Er war Sohn der Bismarckzeit: ein Deutscher von ausgeprägtem Nationalbewußtsein, Freund der Naturwissenschaft und der realistischen Kunst. Nicht die Einheit von Prinzipien, sondern die Einheit einer starken Persönlichkeit hält sein Lebenswerk zusammen. So wie er die Kunst nicht als etwas für sich Bestehendes, Abseitiges, sondern als ein Produkt der besten Kräfte der Nation ansah, so war ihm auch nicht die Malerei, oder die Plastik, oder die Architektur die Kunst. Er liebte alles, was der Kultur diente, und besonders gern wandte er sich jenen verräterischen Kleinigkeiten zu, an denen sich Geschmack und Geschmacklosigkeit erproben. Die Kunst ordnete sich für ihn dem Gesamtleben der Nation unter, sie war ihm etwas anderes als ein Genußobjekt für einige Auserwählte. Trotz einer eigenwilligen Individualität besaß er den Instinkt für Einordnung, Form. Wenn er den neuen Typus des Deutschen entwickelte, stellte er den Typus des Offiziers und die Wirkung der allgemeinen Dienstpflicht mit in die Reihe der kunsterzieherischen Mächte (Marcks). Konventionen, sagte er uns einmal, fehlen den Deutschen. Treffend nennt ihn Marcks einen bürgerlichen Aristokraten. So stark er als Deutscher empfand, auch in der Kunst (er nannte es wohl einmal eine Schande, daß wir so viele Arbeiten über italienische Malerei besäßen, aber vom Bamberger Altar noch nichts wüßten) verschloß er sich vor fremden Vorzügen nicht. Seine Bildung war weltmännisch im besten Sinne des Wortes.

Alles in allem war Lichtwark ein Erzieher großen Stils. »Die Kunsthalle muß lehren.« Er sammelte nicht der Bilder wegen. »Durch Anschauung dozieren« war seine Methode, künstlerisch, sittlich-ästhetisch, volkswirtschaftlich das Ziel. Die Schule sollte seiner Meinung nach durch den Hinweis auf heimatliche Kunst und Natur das Selbstbewußtsein, das unsere Weltstellung erfordert, stärken und bilden. Kunsterziehung war ihm schließlich ein Mittel weitausschauender nationaler Politik.

»Als wegeweisender, künstlerisch mitschaffender und selbst, d. h. durch die von ihm geworbenen Freunde — bezahlender Museumsleiter hat er einen neuen Typus begründet.« Ohne die Agitatorenbegabung Lichtwarks wäre diese Sammlung nicht entstanden. Er war der geborene Plauderer. Auch seine Vorträge hielt er am liebsten in der Form einer zwanglosen unmittelbaren Rede. »Ein Plauderer blieb er auch in Schrift und Druck.« Seine Bücher waren, wie Marcks sagt, ein Wirkungsmittel in die Ferne.

In der Wahl seiner Künstler war er begrenzt. Am liebsten lud er die Maler zur Ausführung der Bestellung in seine Stadt. Es war unvermeidlich, daß manche dieser bestellten Bilder hinter den sonstigen Leistungen des Malers zurückblieben. An Kalckreuth und Liebermann als Bildnismalern hat Lichtwark nach Marcks Ansicht geradezu schöpferischen Anteil. Das Wort, das er so gern gebrauchte: es gibt keine Kunst, es gibt nur Künstler und Kunstwerke, charakterisiert Lichtwarks Verhältnis zur Kunst besser als alles andere. Man wird nicht irren, wenn man annimmt, es entsprang einem rein menschlichen Verhältnis zum Künstler. Das Kunstwerk war für ihn kaum etwas anderes als Dokument einer Persönlichkeit, eines Temperaments. Er dachte wohl kaum daran, daß man in jedem Kunstwerk

auch abgesehen vom Künstler etwas entdecken könne, nämlich die Erscheinung einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit. Dafür liebte er das Individuum zu sehr. Sein Spürsinn für den Wert eines Menschen bewahrte ihn vor schweren Fehlgriffen, die bei einem solchen Verhältnis zur Kunst unvermeidlich sind. Daß er bis zu einem so reinen Maler wie Corinth zu gehen verstand, stellt seinem Geschmack wie seinem Intellekt vielleicht das ehrendste Zeugnis aus. Die Leidenschaft für die reine Malerei war ihm fremd. Er sah immer durch die Darstellung hindurch. Bei einem Kopf fiel ihm ein: das wäre etwas für Slevogt, das für Liebermann usw. Die Vorstellung war ihm schließlich doch nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel, so wie ihm letzten Endes die Kunst selber nicht eigener Zweck, sondern ein Mittel der Erziehung zu vollerem und reinerem Menschentum war. Diesem Menschentum war die Arbeit seines Lebens gewidmet. —

Es bedeutet nicht eine Widerlegung der Lebensarbeit eines Menschen, wenn man ihre Zeitbedingtheit erkennt. Den Nachfolger in der Kunsthalle nennt Marcks den Sohn einer leise schon andersartigen Generation. Diese Generation wird trotzdem von Lichtwark vieles zu lernen haben. Die Zeitlage wird vielleicht bald ähnlich wie nach dem Kriege von 1870 sein. Es wird in jedem Falle Gelegenheit genug zu Lichtwarkschen Taten geben, wenn dieser große Krieg zu Ende sein wird und die neue Kulturarbeit in einer veränderten Umwelt beginnt. Lichtwark ist mit dem nachbismarckischen Zeitalter, dessen Sohn er war, dahingegangen. Das Zeitalter nach 1914 wird sich seinen Namen selber geben. Aber wie es auch heißen mag, Männer vom Geiste Lichtwarks wird es brauchen.

Berlin.

Alfred Baeumler.

Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. 358 S. mit 257 Abb. Leipzig u. Berlin 1914. B. G. Teubner.

»Eine Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts würde, wie so leicht eine Kunstgeschichte, eine zusammenhanglose Aufzählung und Würdigung von Künstlern und Werken bedeuten, wenn sie sich nicht auf einen Gegenstand besänne, der einer Entwicklung fähig ist und wie ein Organismus eine innere Einheit des Werdens und Vergehens aufweist. Geschichte läßt sich nur schreiben von einem Wesen, das wirklich eine Geschichte hat. Innerhalb der gewaltigen Fülle von Werken, die nebeneinander stehen, unverbundene Geschehnisse der historischen Gegebenheit, müssen wir nach dem Prinzip suchen, das in ihnen wirksam ist und in ständigem Fortschritt sich steigert, auswächst und auslebt.«

Dieses ständig und stetig in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts aufwachsende, sich andauernd stärkende Prinzip, das Hamann als Richtstab durch das Gewirre der Denkmäler nimmt, ist ihm eine innere Entwicklung »zur selbständigen Behandlung ästhetischer Bildfreuden, eine Loslösung der Bilder aus dem Zwange religiöser und patriotischer Gebundenheit. Das Werden und Wachsen der intimen, das Vergehen der monumentalen Malerei ist das Thema des geschichtlichen Verlaufes der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts.«

Diese Sätze aus der »Einleitung« des Buches geben die Grunddisposition. Hamann orientiert die ganze große Fülle von Analysen sowohl der Einzelpersönlichkeiten, wie der Bilder auf diesen Gesichtspunkt hin, der ja in der Weite des Umkreises, in der er vorerst definiert wird, sicherlich auch historisch stimmt.

Doch Hamann geht von dieser großen Grunddisposition sofort zu einer weiteren Unterteilung über. Er gliedert das Jahrhundert »in drei rhythmisch gleichgeordnete Perioden«. In jeder dieser Perioden wird der Kampf der Monumentalkunst und

der intimen Kunst durchgeführt, bis zum Schluß der dritten Periode die intime Kunst völlig über die Monumentalkunst siegt. Innerhalb dieser kürzeren Perioden von etwa 30—50 Jahren soll nun nach Hamann wiederum stets der gleiche Rhythmus wiederkehren: »Zunächst ein Suchen und sich Zurückfinden zur Natur nicht selten mit bewußter Opposition gegen eine formal komponierende und abstrakte Kunst; sodann eine Blütezeit malerischer Formung dessen, was das Auge um sich sieht, Landschaft, Stilleben, Tier- und Menschengenre, eine Formung, der gegenüber das Schlagwort Naturalismus völlig versagt, selbst wenn das Häßliche im Bilde Eingang findet und die Objektivität der Gegenstände respektiert wird; schließlich ein Reif- und Welkwerden in impressionistischer Auffassung, die im Bilde nur noch subjektive Impressionen bestehen läßt, und in der die Objektivität der Welt sich verflüchtigt und auflöst. — Jedesmal nach einem solchen Extrem malerischer Auffassung erhebt sich das Verlangen nach der Gebundenheit der monumentalen Kunst« (S. 3).

Referieren wir vorerst weiter über diese Einteilung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, so finden wir von Hamann folgende Daten angegeben (S. 4 ff.). Die erste Periode soll annähernd die Jahre 1775—1820, die »Malerei der Aufklärung und Romantik« umfassen. »Mit romantischer Stimmungsmalerei endigt diese Periode, einem Gefühlsimpressionismus, in dem das Auge weniger als das Gemüt zu sagen hat« (S. 4). Daran schließt sich in den zwanziger Jahren als »Reaktion zur Monumentalkunst« die Kunst der Nazarener. — Die zweite Periode »malerischen Wachstums« umfaßt die Zeit von 1830—1860, die »Biedermeiermalerei und den Stimmungsimpressionismus der fünfziger Jahre«. Die »Reaktion der Form«, die diese Epoche ablöst, ist für Hamann die Malerei der Gründerzeit, deren Höhepunkt in den siebziger Jahren liegt. — Die Opposition gegen diesen Formalismus führt dann in die dritte und letzte Periode, in die eigentliche moderne Malerei hinüber, in den Naturalismus der achtziger Jahre. »Ein Impressionismus geht daraus hervor, der optischer als die vorangegangenen impressionistischen Phasen alle Gegenstände in das subjektive Milieu des Überschauens, in die Totalität des Gesichtsfeldes eintauchen läßt« (S. 7). Und schließlich wird die modernste Phase der deutschen Malerei seit der Jahrhundertwende als dritte »Reaktion zur Form« aufgefaßt, die gleichwohl den »unaufhaltsamen Verfall des Monumentalen« nicht verhindern wird, sondern ihn in ihrer Vorliebe für das »Gespenst des Archaismus und Primitivismus« und in ihrer Verwendung der inhaltslosen Form als Selbstzweck, als »Fremdes, Seltsames und deshalb Reizendes« nur von neuem bezeugt[1]). —

Diese Einteilung bedeutet nicht weniger als eine völlige Umstürzung der bisher üblichen Disposition des neunzehnten Jahrhunderts. Bisher orientierte man das deutsche neunzehnte Jahrhundert an Frankreich. Man unterschied nicht drei mal drei, also neun, sondern nur vier Perioden, die man zu je zwei Gruppen in die beiden Jahrhunderthälften verteilte. Bis 1850 rechnete man (mit ungefährem Teilungsjahr 1825) den Klassizismus und die Romantik; sie wurden als naturferne »Monumentalkunst« klassifiziert. Dann setzte die naturnahe Malerei ein, der »objektive Naturalismus« bis etwa 1875, auf den der »subjektive Naturalismus«, meist Impressionismus genannt, bis um die Wende des Jahrhunderts folgte. So ergab sich in der Linie Klassizismus, Romantik, Naturalismus, Impressionismus eine klare Scheidung von vier Generationen zwischen etwa 1780 und 1900, die in anscheinend stetiger Entwicklung ineinander überführten. Selbstverständlich ist, daß

---

[1]) Dieses herbe Urteil über die »Neue Malerei« wird am Schlusse des Buches in versöhnendem Sinne gemildert.

sich bei eingehenderer Detailbetrachtung eine große Anzahl von Besonderheiten, Zwischenstufen und Enklaven finden mußten, die man aber bisher in Sonderkapiteln neben der durchgehenden Hauptlinie zu behandeln pflegte. So faßte man etwa Böcklin, Feuerbach und Klinger (und unserer Ansicht nach gehört auch Mareés unmittelbar in diesen Kreis) als eine Sondergruppe auf, die sich bewußt der allgemeinen Zeitentwicklung zum Naturalismus verschloß und nach Italien ging, um eine Art klassizistischer Romantik zu pflegen.

Um es vorweg zu sagen: wir glauben nicht, daß man die bisherige Disposition verlassen wird, um die Einteilung Hamanns aufzunehmen. Und zwar scheinen uns zwei Gründe dafür maßgebend.

Vorerst überschätzt, unserer Meinung nach, Hamann die Ergebnisse der Deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin vom Jahre 1906 ganz außerordentlich. Er steht ja mit der Ansicht nicht allein, daß diese retrospektive Ausstellung »unsere Anschauung vom Wesen der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts auf eine ganz neue Basis gestellt hat«. Manche Beobachter aber haben im Großen nichts dergleichen finden können. Zwar kam aus dem deutschen Schatzkästlein malerischer Kammermusik so manches Kleinod zum Vorschein; zwar hat diese Ausstellung bestätigt, was die Kenner deutschen Mittelalters sowie der deutschen Kunst des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts immer schon behauptet haben: daß die germanische Wesensart die Eigenbrötelei und das schönste und reichste künstlerische Spezialisten- und Spezialitätentum immer schon begünstigt hat. Doch so wie sich durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert, trotz aller fränkischen oder schwäbischen oder oberrheinischen oder niederrheinischen Eigenarten und Besonderheiten Eine große und überragende Entwicklungslinie feststellen läßt, so hat auch die deutsche Jahrhundertausstellung jene altangenommene Großentwicklung keineswegs widerlegt. Sie hat nur in hundert Eckchen und Fältchen des deutschen Landes kleine und liebe Besonderheiten festgestellt, die das Herz des Liebhabers entzückten, doch die Gerechtigkeit des Historikers nicht wankend machen konnten. Es bleibt auch nach dieser bis in den »Landsturm« der Mittleren und Kleinen getriebenen Heerschau deutscher Maler bestehen, daß Frankreich im ganzen neunzehnten Jahrhundert die Führung besitzt. Alle wesentlichen Neuerungen, die im Laufe dieses Jahrhunderts auch in Deutschland aufgetreten sind, haben in Frankreich ihren Ursprung genommen. Die Problemstellungen wie die Problemlösungen sind in jenem Lande immer mindest zehn bis fünfzehn Jahre früher dagewesen als bei uns in Deutschland. Dies ist an den Daten der betreffenden Bilder ohne die Möglichkeit eines Zweifels oder Widerspruchs abzulesen, also für den nicht chauvinistisch verblendeten Historiker, er mag noch so berechtigte Wünsche für das eigene Vaterland haben, einfache Tatsache.

Da aber Hamann ein viel zu bedeutender Kopf ist, um (wie so manche andere) im Historischen Chauvinist zu sein, muß man noch nach einer anderen Fehlerquelle suchen, die ihn veranlaßt haben kann, die deutsche Entwicklung als eine so durchaus selbständige darzustellen. Wir glauben sie darin zu finden, daß er die Dinge zu nah sieht. Um die Jahrhundertausstellung und ihre Ergebnisse in ihrer Wichtigkeit zu retten, sieht er alles, was sie brachte, sieht zu viel, und überträgt dann die Früchte dieser mikroskopischen Kleinschau ins Große. Er nimmt nicht von vornherein die große Distanz, die für eine Generationengeschichte erforderlich ist. So kommt es dazu, daß die weiten Abstände innerer Begabung, die Chodowiecki und Carstens von David, die Cornelius und Rethel von Delacroix trennen, ebensowenig merkbar werden, wie die zeitlichen Abstände, die Courbet gegenüber Leibl und Menzel, die Manet und Monet gegenüber Liebermann als die »Bringer«,

als die »Originalgenies« der neuen Stilarten deutlich werden lassen. An die Stelle der großen Jahrhundertgruppen: Klassizismus, Romantik, Naturalismus und Impressionismus treten feiner differenzierte Beobachtungen, die nur in weit beschränkterem Maße und in weit engerer Bedeutung Geltung haben.

Die so auffallende Gleichmäßigkeit der dreimal wiederholten dreifach rhythmischen Periodisierung der Entwicklung wird dabei durch ein Mittel erreicht, das unserer Ansicht nach eine psychologisch-ästhetische Gewaltsamkeit, ein »Zwangsverfahren« darstellt. Der »Gefühlsimpressionismus« der romantischen Klein-Stimmungs-Malerei in der ersten der drei Hamannschen Perioden wird mit dem »Stimmungsimpressionismus« der fünfziger Jahre und dann mit dem »optischen Impressionismus« der neunziger Jahre in Parallele gestellt. Nun ist es aber sehr gefährlich und peinlich, Worte, die wer weiß was bedeuten können, die aber, wie das Wort »Impressionismus«, historisch einen bestimmten und fest umgrenzten Sinn erhalten haben, dann rückwärts auf frühere Perioden anzuwenden. Sie bekommen dort völlig verschiedenen Vorstellungsinhalt, und die Ähnlichkeiten des Erlebnisses werden vagster Natur.

Nicht daß bei Hamann an ein feuilletonistisches Jonglieren mit Worten auch nur zu denken wäre. Doch er hat seelische Verhaltungsweisen miteinander koordiniert, die unserer Ansicht nach höchstens vom Fernsten her gewisse unwesentliche, einmal von der inneren Einstellung, dann von der technischen Bildform hergeholte Merkmale durchaus sekundärer Natur miteinander gemeinsam haben. »Gefühlsimpressionismus«, »Stimmungsimpressionismus«, »optischer Impressionismus« heißen in der orientierenden allgemeinen Einleitung die drei Endphasen der drei Jahrhundertsperioden. Hamann stellt sie, zu Beginn des Kapitels »Der Impressionismus der neunziger Jahre« (S. 295) definitorisch nebeneinander. »Durch den Mangel an Achtung vor allem Menschlichen, durch die Flüchtigkeit der Technik war diese Generation ganz anders als die der Romantik und der Biedermeierzeit auf eine impressionistische Weltansicht vorbereitet, in der allein der Reiz für das Auge, ein rein optischer Impressionismus ausschlaggebend wurde. In der Romantik lösten sich alle Dinge und Formen in der Unendlichkeit unbestimmter Weiten auf, die mit andächtig pantheistischer Stimmung erschaut wurden. Der Subjektivismus war ein lyrischer, mystisch-pantheistischer. In den Einödlandschaften von Steppe, Heide, Campagna und in trüben Nachtstimmungen befriedigte sich der pessimistische Stimmungsimpressionismus der fünfziger Jahre. Jetzt malt man die Dinge, wie sie im Gesichtsfelde erscheinen, unter möglichster Vermeidung alles dessen, was der Mensch von innen zu dem Eindruck hinzutut, aber unter höchster Intensivierung dessen, was von außen als Reiz das Auge trifft. Die Grenzenlosigkeit unbestimmter Weiten und die Verworrenheit wüster Einöden werden ersetzt durch die Totalität des ungeordneten Gesichtsfeldes und die Fleckenhaftigkeit der ungeformten Sehreize.«

Nun bedenke man aber, daß zum Durchführen der Hamannschen Drei-mal-drei-Periodizität nicht etwa die hier angeführten Unterschiede zwischen »Gefühlsimpressionismus«, »Stimmungsimpressionismus« und »optischem Impressionismus« maßgebend sind; sondern ihr gemeinsames Wesen, das, was sie alle gleichermaßen haben. Hamann macht selber keinen Versuch innerhalb des Buches, dieses Gemeinsame, das seiner Periodisierung ja zugrunde liegt, anders als mit den angeführten Worten aus der »Einleitung« zu fassen (S. 3): »... schließlich ein Reif- und Welkwerden in impressionistischer Auffassung, die im Bilde nur noch subjektive Impressionen bestehen läßt, und in der die Objektivität der Welt sich verflüchtigt und auflöst.«

Ist nun diese Art der »Gemeinsamkeit« tatsächlich imstande, die außerordentlichen Unterschiede der seelischen Einstellung in den drei »impressionistischen« Perioden zu verdrängen? Behält es, bei einer umfassenden methodischen Gruppierung einen Sinn, die so wesentlich verschiedenen Arten der ganzen Orientierung auf ein gemeinsames Detail als Basis zu pressen? Wir zweifeln nicht daran, daß bei Hamann »mit der Kenntnis des Materiales das Vertrauen in diese Gesetzlichkeit der Entwicklung nicht abnahm, sondern zusehends wuchs« (Vorwort). Wir glauben nur, daß sie eben für mikroskopische Detailuntersuchungen eine wertvolle psychologische Konstatierung darstellt. Daß sie aber viel zu schwach und nebensächlich ist, um K. D. Friedrich, Menzel und Liebermann unter einer gemeinsamen Anschauung fassen zu können.

So scheint uns also der Grund, weshalb die Neugruppierung der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, die Hamann vorschlägt, nicht zwingend wird, darin zu liegen, daß man imstande sein muß, gar manches nicht zu sehen, wenn man Jahrhundertentwicklungen fassen will. Damit bleibt aber der Kleinbau der dreifach wieder in sich geteilten dreifachen Periodizität, den Haman beobachtet, ein wertvolles Ergebnis einer außerordentlichen Beobachtungsgabe und eines ungewöhnlich begabten Intellektes. Doch wir glauben, daß anstelle der neu vorgeschlagenen Neunteilung die alte Vierteilung des Jahrhunderts in Klassizismus (David; Carstens, der frühe Cornelius und die Nazarener), Romantik (Delacroix; der spätere Cornelius und Rethel), Naturalismus (Courbet; Leibl und Menzel), Impressionismus (Manet uns seine Gefolgschaft; Liebermann und sein Kreis) bestehen bleiben wird. —

Neben dieser, in der »Zeitschrift für Ästhetik« bloß zu berücksichtigenden allgemeinen ästhetischen Grundfrage ist das Buch Hamanns aber ein eminentes historisches Werk. Darüber zu referieren ist zwar hier nicht der Ort. Dennoch sei auch hier gesagt, daß das Werk dem Referenten — entgegen der ausdrücklichen Warnung des »Vorwortes«, es als »Nachschlagebuch« zu benützen — gerade als solches in seiner Fülle kulturhistorischer Gesichtspunkte und Erörterungen, in den so intensiven wie reichen Analysen einzelner Bilder, in den interessanten Vergleichen, im innerlichen Verständnis der Maler bereits die größten Dienste geleistet hat. Hamann weiß außerordentlich viel. Er hat eine Arbeitszähigkeit und einen Fleiß, die wirklich selten sind, und dabei für die verschiedensten seelischen Einstellungen ein »inneres Organ«. Gerade jene Fülle der Gesichte und Einfälle, die die Arbeit im Gesamtbau so komplex erscheinen läßt, gibt ihr die dichteste, vollste, saftigste Struktur des Inneren. »Das Buch hat Stil bis auf die Fasern im Holz«, so könnte man mit leiser Variierung einen Satz zitieren, den Hamann auf Leibls »Bäuerinnen in der Kirche« sagt. Mit echt germanischer Intensität wird jede Einzelheit hergenommen und von Innen her begriffen. Man kann, ebenso wie bei Leiblschen Bildern, das Ganze in Stücke schneiden, und behält Ganzes in der Hand. Denn ebenso wie bei Leibl hat nur die Intensität im Einzelnen, das bohrendste Sehen auf jeden Quadratzentimeter und das Fehlen jener leichter fertigen Überschaulichkeit, die von dem Bilde zurücktritt und es von weitem ins Auge nimmt, bevor es fertig und bis ins Fäserchen erfüllt ist, gerade diese Intensität im Einzelnen hat zu der Unübersichtlichkeit des Ganzen geführt. Nochmals also: historisch erstaunlich reich, wo man es auch aufschlägt belehrend und lebendig. Mit einer Fülle von Assoziationen aus der Literatur und aus der Philosophie der Zeit. Man lernt auf jeder Seite zu. Und daß man an nicht wenigen Stellen auch mehr, auch reine Freude an der nachfühlend-dichterischen Analyse hat, dafür noch ein Beispiel. Am Schlusse der Besprechung von G. F. Kersting hebt Hamann die kleinere, »bürgerliche« Romantik gegen die weitausströmende frühere Romantik, gegen K. D. Friedrich

ab und charakterisiert an einigen Bildern von Kersting die »Wendung vom Unendlichen zum Engumschlossenen und Begrenzten«. »Bei Friedrich ist alles in die Ferne gerückt, bei Kersting alles nahegebracht. Es ist auch hier der Gegensatz der älteren und jüngeren Romantik. Dort ein Zerfließen im Unendlichen und unbestimmteste Ahnungen, hier ein Verklären der kleinsten Dinge und sinnige Genügsamkeit, dort Brausen des Meeres, hier liebliches Geläute, dort Hymnen an die Nacht, hier der Rose Gruß, dort Sehnsucht nur, hier was sie stillt.«

Ein deutsches Buch über deutsche Malerei. Intensiviert im Erleben und intensiviert in der Darstellung. Ohne die Extensität und leichtfaßliche Überschaubarkeit des italienischen Freskos oder der weitausholenden großen italienischen Arie. Doch voll des innerlichsten Reichtums und der heimlichen Versponnenheiten, Durchführungen, Variationen und Verzwicktheiten deutscher Kammermusik.

Berlin.

Max Deri.

Adolf Behne, Zur neuen Kunst. Verlag Der Sturm Berlin 1915, 8°. 32 S.

In seiner Broschüre bringt Adolf Behne manch einen anregenden Gedanken. Gleich zu Anfang wendet er sich gegen das schlimme, vielverbreitete Vorurteil des Publikums, künstlerische Leistungen begrifflich einfangen zu wollen. »Der Begriff ‚Naturalismus' macht das Wirken von hundert Künstlern prinzipiell gleich, während es sich in Wirklichkeit fast jedesmal um etwas anderes handelt, um ein ganz anderes Erlebnis für Giotto, ein ganz anderes für Dürer, ein ganz anderes für Manet.« Behne hat zweifellos recht, mit dem Gemeinsamen »Naturalismus« wird eine Künstlerindividualität keineswegs genügend gekennzeichnet. Wer ein Kunstwerk begrifflich bestimmen will, kommt niemals zum Ziel. Ist doch die Besonderheit eines Künstlers etwas Einziges, einmal Gegebenes und entzieht sich darum jeder allgemeinen, das heißt begrifflichen Vergleichung.

An anderer Stelle bringt Behne eine klare Unterscheidung zwischen Impressionismus und Expressionismus. Der Expressionist »geht von etwas Geistigem aus«, während sich der Impressionist vom Stoffe leiten läßt. Während der Impressionist von der Außenwelt beherrscht wird und leicht in geistlose Nachahmung der Natur verfällt, prüft der vom Geistigen bestimmte Expressionist zunächst das ihm Gegebene, Formen und Farben. »Der entscheidende Punkt ist, daß er in der Anwendung seiner Farben prinzipiell unbeschränkt ist, während der Impressionist ... sich prinzipiell einer außerkünstlerischen Beschränkung in der Ausnutzung seiner Farben unterwirft. Im Schaffen des Expressionisten steht die innere Wahrhaftigkeit in der Verwendung der Mittel unbedingt höher als die Wahrhaftigkeit in den Beziehungen zur Außenwelt.« (S. 22.)

Es ist schade, daß Behnes klare Schrift nur allgemein gehalten ist. Er hätte seiner Sache — Futurismus und Kubismus — besser gedient, wenn er seine Theorie auf einzelne Bilder angewandt hätte.

Berlin. Alfred Werner.

